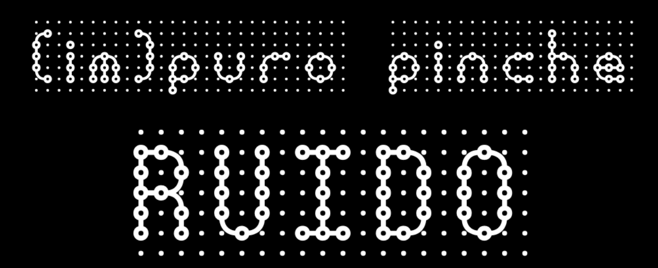

(im)puro pinche
RUIDO

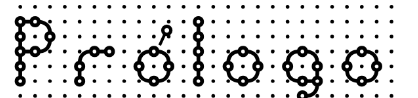
Notas editoriales: (Im)puro Pincho Ruido es un trabajo colaborativo, editado por Angélica Cortés, Hugo Miranda, Fernando Mosqueira y Jorge David. En éste participan, además, varios músicos/ruidistas, principalmente nacidos y/o activos en México, con algunas excepciones importantes importantes como la de Mattin, cuyas TESIS SOBRE EL RUIDO han servido de columna conceptual a esta propuesta.

Al mismo tiempo que escribíamos estas páginas, México seguía siendo destruido, incinerado, desaparecido en una masacre masiva.

Con la humildad del artesano que dibuja un horizonte remoto, dedicamos estas líneas a quienes han sufrido sistemáticamente la explotación y la miseria provocadas por la corrupción, el abuso del poder y la privatización exhacerbada del aire colectivo.

Creyendo en el poder dinamizador del ruido, apostamos al estruendo que de la música y la escucha puedan emanar.





Primero quisimos hacer ruido. Después quisimos escribir un ensayo sobre el ruido, sobre la manera en la que éste se piensa, se escucha, se produce. Después quisimos escuchar las voces de quienes se dedican a hacer ruido, a escribir sobre ruido, a escucharlo. Leyendo, dialogando, escribiendo y escuchando, sonando y dejando sonar, poco a poco fuimos avanzando en nuestros múltiples deseos. Al final, quizás hayamos logrado sólo nuestro propósito inicial: hacer algo de ruido, meter ruido al ruido, o por lo menos conseguir una imagen distorsionada de este concepto/práctica/postura-estética/fenómeno-sonoro que de tanto que es, termina por desbordar siempre las palabras, lo que podamos decir a su respecto. Porque el ruido, como quiera que lo definamos, se mueve en un terreno de ambigüedad en el que la contradicción y la insuficiencia son aspectos característicos de su complejo sistema discursivo.

¿Cómo hacer un ensayo sobre el ruido sin permitirnos explorar, en nuestra propia praxis discursiva, las ruidosas contradicciones que subyacen dicho concepto? Sirva esta pregunta como justificación al eclecticismo metodológico que seguimos en este ejercicio. Mezclando la etnografía con el ensayo literario, el diario, el manifiesto estético-político, e incluso el ensayo multimedia, hemos sacrificado el “argumento-en-línea-recta” en aras de una imperfecta espiral argumentativa. Entre trazos concéntricos, entre diversas escalas de una misma figura, hemos optado por hacer de la ambigüedad, la saturación y la insuficiencia aliados retóricos de nuestra impura estrategia investigativa.

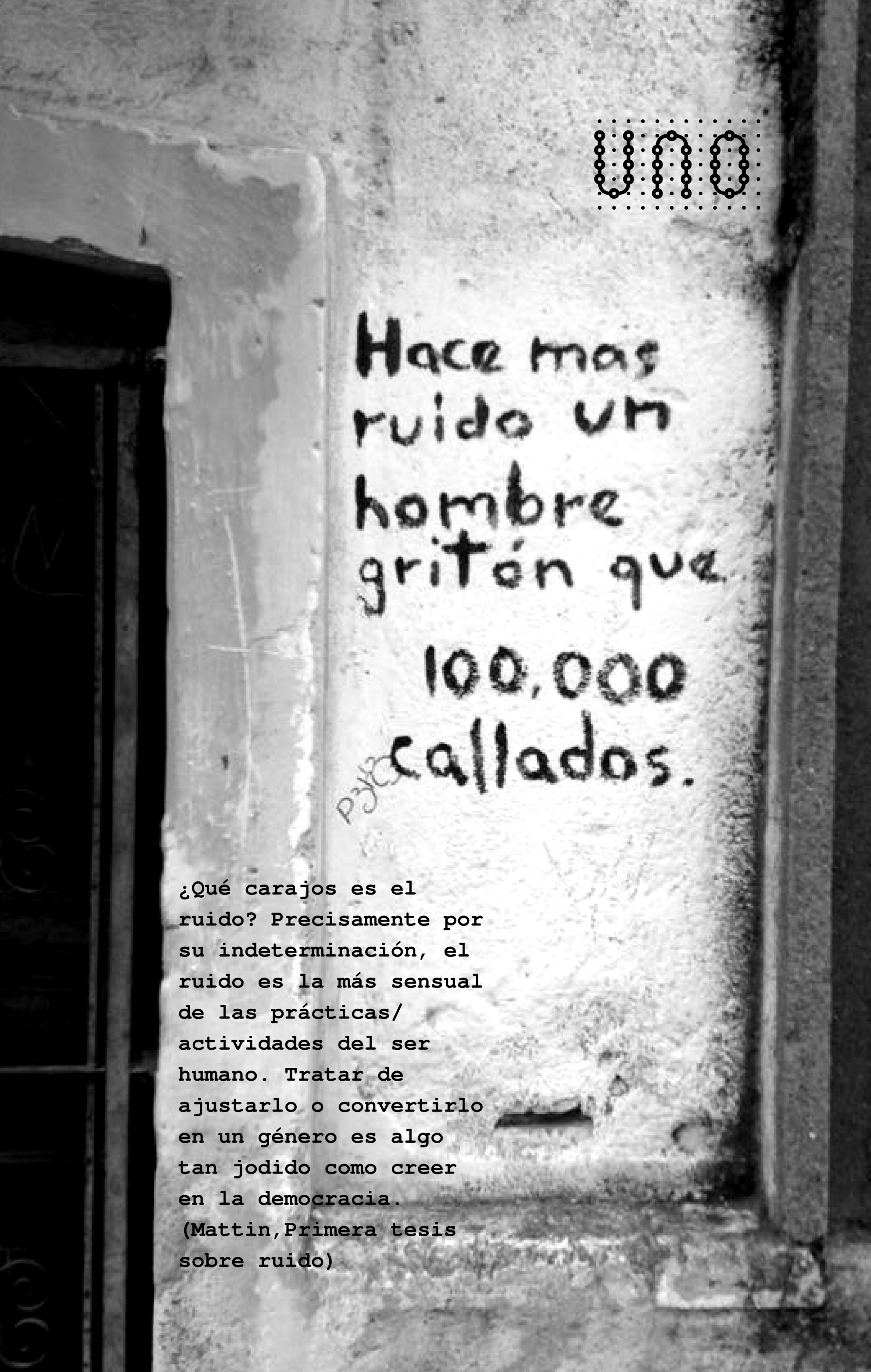
Por esa razón, el lector encontrará en las páginas siguientes una definición inestable del término en cuestión, así como de la manera en la que éste se relaciona con una serie de prácticas artísticas, de dinámicas sociales, de acciones políticas que encuentran en el sonido su medio de resistencia. En contraparte, el lector no encontrará en este (Im)puro Pinche Ruido un artículo académico, ni un ensayo historiográfico del "ruidismo mexicano", ni mucho menos un glosario de términos consensuados que distingan, por ejemplo, la diferencia conceptual entre el ruido y el noise; y para elogio de la decepción, este escrito prescinde, además, de una selección representativa de los más importantes agentes de la escena local contemporánea; si bien son varias y varios los "ruidosos" y "ruidosas" que nos han compartido sus experiencias, no hemos seguido un criterio jerárquico que distinga a los más de los menos importantes, a los de amplia trayectoria con los apenas iniciados. Hágase el ruido de manera ruidosa: hemos asumido, de antemano, las consecuencias.

Pero cuidándonos de confusiones, hemos de advertir que todas estas ausencias, excedencias, “faltas alarmantes” de rigor taxonómico, no responden a una falta de interés por cuestionar a profundidad nuestro concepto. Por el contrario, nuestra impureza metodológica responde a la convicción de que hace falta confrontar los problemas que el discurso convencional ha dejado de lado. Pues ¿qué sería de un texto que pretende meter ruido al ruido, si no comenzara por transgredir los criterios de legitimación, valoración e institucionalización de una práctica que se define por romper con tales paradigmas?

Partiendo de tal interrogante, proponemos al lector una serie de ensayos que analizan el ruido desde múltiples niveles. En una primera sección, hemos reunido los apuntes realizados alrededor de las definiciones, los conceptos, las connotaciones históricas y las problematizaciones teóricas que sobre aquél han surgido en el último siglo; en una segunda parte, ponemos a discusión la idea tan reiterada, y al mismo tiempo tan cuestionada, de que la música ruidista (si se nos permite dicho oxímoron) es una práctica de resistencia contra la hegemonía cultural, una forma de violentar las estructuras sociales desde el terreno específico de lo sensible; finalmente, hemos reservado para una última sección una serie de notas etnográficas y auto-etnográficas que buscan reflejar, a partir de una serie de entrevistas y bitácoras de campo, la manera en la que el ruido se inscribe en nuestros cuerpos, traspasando nuestros sentidos y poniendo nuestras membranas a vibrar.

Si bien queremos insistir que nunca fue nuestra intención reconstruir una escena ruidista ni proponer una forma particular de definir el fenómeno del ruido, hemos de confesar que, cuando leemos a la distancia las páginas escritas, nos damos cuenta de que las variadas entrevistas, referencias y sesiones de escucha que realizamos para construir este ensayo, han arrojado algunas conclusiones y reflejado parte de las preguntas, inquietudes y deseos que caracterizan a una generación de músicos experimentales, particularmente en lo que atañe a la región céntrica de México.

¿Son las declaraciones, las afirmaciones que lanzaremos en distintos puntos del escrito, un fracaso ante nuestra intención de enfatizar la contradicción y la duda? Probablemente. Sin embargo, el tema que nos ocupa no podría ser tratado de otra manera, al menos no desde los términos que deliberadamente hemos aventurado. Quizás fracase nuestra propuesta; quizás su “triunfo” constituya su inconsistencia. Pero quizás en su hipotético fracaso o en su potencial falta de consistencia encuentren nuestras palabras, en una de esas paradojas que tanto gustan a los amantes del ruido, su mayor gesto de congruencia.



uno

¿Qué carajos es el ruido? Precisamente por su indeterminación, el ruido es la más sensual de las prácticas/ actividades del ser humano. Tratar de ajustarlo o convertirlo en un género es algo tan jodido como creer en la democracia. (Mattin,Primera tesis sobre ruido)

El siglo XX es, entre otras cosas, la era del ruido

Europa terminó el siglo XIX y recibió el siguiente con el bullicio de la implementación del uso masivo de artefactos y maquinaria que ofrecían nuevos sonidos a la vida cotidiana. En los años siguientes a la Revolución Industrial y con la creciente inserción de innumerables máquinas a la sociedad, el entorno sonoro fue modificándose. Lo urbano sumaba a su caracterización ruidos que generaban fenómenos sonoros nunca antes escuchados. En su manifiesto futurista *El arte de los ruidos* (1913), Luigi Russolo, después de hacer una revisión del papel del sonido en el mundo primitivo y su devenir en la Edad Media, proclamaba el triunfo y dominación del ruido sobre la sensibilidad de los hombres. Así era la reverdecida presencia del ruido en los albores del siglo XX.

En aquellos primeros años de la centuria, Russolo sentaba los principios estéticos que surgían del encuentro del arte musical de siglos anteriores con los ruidos cotidianos; fue en *El arte de los ruidos*[1] donde arribaron las primeras reflexiones estéticas ampliamente difundidas del uso del ruido, la pérdida de la pureza del sonido tan anhelada por los músicos anteriores a esta generación y los planteamientos sobre aquello que podía dejar de ser armónico para los oídos y convertirse en algo que seguía sonando muy cercano a la disonancia. Estos ruidos, ya reconocidos como tales, se sumaban a una variedad de prácticas artísticas que eran presentadas a una sociedad que tenía la imperiosa urgencia de caminar junto a la modernidad.

De manera que el ruido, acostumbrado a escucharse dentro de un entorno industrializado, pasó a ser un fenómeno de exploración para las diferentes manifestaciones de arte, donde no sólo se invocaba a la música per se, sino a la creación de otras formas sonoras que coadyuvaran en la ruptura radical que proponían las vanguardias artísticas. Este reconocimiento y entrada “oficial” del ruido al arte concibió a la postre variadas maneras de usar el sonido solo o en comunión con otras disciplinas, generando de este modo una nueva cultura de la escucha, una forma novedosa de escuchar sonidos que no están necesariamente estructurados bajo un ordenamiento musical.

Es así que a lo largo del siglo XX fueron sucediéndose diversos intentos por resignificar el ruido y transformar a través de éste el espectro de lo que puede ser, o no, concebido como música.

---

[1] Luigi Russolo, *L'Arte dei rumori.* (Milán: Edizioni Futurista di 'Poesia', 1916).

Primero llegaron aquellas experimentaciones ruidistas (bruitistas) del dadaísmo y de los propios futuristas, tanto de los italianos como de los rusos, con sus potentes resonancias en movimientos artísticos como el estridentismo mexicano. Después devino una ola de llamados al ruido que pasaron por el silencio de John Cage, por la música concreta de Pierre Schaeffer, por el anti-arte de Fluxus, por el paisaje sonoro de R. Murray Schafer, y por variados géneros y movimientos "populares" como el free jazz, la música industrial, el hard rock y el punk, sólo por mencionar algunas de las músicas más asociadas con la cultura ruidista. Y ya iniciados los años ochenta, llegó el llamado japanoise, ruidismo japonés que sigue siendo para muchos el máximo referente de aquello que denotan cuando hablan de "noise".

A partir del impacto que personajes como Merzbow y Masonna tuvieron en la escena experimental de finales del siglo XX, se propagó una estética que aprovechaba las innovaciones tecnológicas de la industria musical para imponer un sonido extremadamente fuerte, de frecuencias extremas, construcciones tímbricas de complejidad inusitada, capaces de convertir tanto la voz humana como los dispositivos electrónicos en máquinas de ruido nunca antes escuchadas. Teniendo la libertad como caballo de batalla, algunos de estos ruidistas declaraban su intención de romper con su sonido las cadenas del capital y de la explotación humana. Fueron en sus albores considerados como un movimiento antisistémico, por oponerse al entretenimiento mediático y a un mercado musical que no dejaba lugar para un estruendo no valorizable; por oponerse a la racionalización occidental y la fácil entrega a una música reconocible. Poco después se hicieron famosos, adquirieron un valor relevante en las industrias musicales americana y europea, y se volvieron hasta cierto punto reconocibles y digeribles para muchos de sus más estruendosos seguidores.

En la actualidad, en el panorama de los escenarios ruidistas, existen quienes ven en el noise un género que continúa las exploraciones japonesas, buscando expandirlas, actualizarlas y adaptarlas a contextos específicos. Pero existen también quienes se enfocan en el ruido mismo como un fenómeno capaz de crear tanto discursos estéticos como políticos: el personaje protagónico de un (no)lenguaje que fluctúa entre la armonía y la transgresión.

Ahora bien, el siglo XX dio lugar no sólo a una profunda reflexión estética sobre el ruido, sino también a un debate sobre el mismo en distintos ámbitos disciplinares. En el caso ejemplar de la llamada ecología acústica, el ruido ha sido un constante factor de discusión que se contrapone a las “sonoridades amables”

que ofrecen -o dicen ofrecer- una mejor calidad de vida. De ahí que cuando el estruendo comenzó, hacia las décadas de los 60 y 70, a ser estudiado por los interesados en la polución acústica, se acentuó su supuesto carácter de “producción molesta”, de distorsión y transgresión sobre la escucha de las “buenas consciencias”. Si el término ruido se deriva -dicho sea de paso- del latín rugitus, que quiere decir rugido, desde una perspectiva acústico-ecológica el ruido puede ser pensado como el rugir de una sociedad que rechaza el equilibrio, la armonía, el confort y la tranquilidad que el discurso purista abandera.

Pero, ¿por qué habríamos de celebrar la ruptura con la tranquilidad, la armonía y el equilibrio? Porque al romper con el confort de los “sonidos puristas”, pueden emerger las voces de quienes históricamente han sido silenciados: quienes emiten "sonidos desagradables" a la música del capital; quienes son marginados por un tecnocentrismo que, paradójicamente, ha sido construido con su propio trabajo.

No hay oposición, por lo tanto, entre la exploración estética del ruido y las reflexiones que sobre éste han surgido en otras disciplinas. Desde la lectura que proponemos, el ruido es siempre posicionado como la negación de los discursos lineales, de las exclusiones puristas, de un sistema de explotación que sólo puede ser combatido con la explosión estruendosa de ciertas sonoridades. Ruido es todo aquello que interfiere en las cadenas productivas de un sistema cultural, sea éste del orden artístico o de otro tipo de ámbitos sociales. El ruido existe siempre en comunión, en contraposición, y en toda clase de tensiones y distensiones con otros ruidos.

Ya decía Huxley: "el siglo XX es, entre otras cosas, la era del ruido. Ruido físico, ruido mental y ruido del deseo", estrépito que penetra "más allá de los tímpanos de nuestros oídos".[2] ¿Qué podríamos decir sobre el siglo XXI?

Los trabajadores en las fábricas en siglos anteriores han sido indirectamente los más brutales y perseverantes ejecutantes de ruido. El reconocimiento de nuestro pasado debe estar siempre presente.

Mattin, Novena tesis sobre ruido.

[2] Aldous Huxley, *La Filosofía Perenne.* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana), 228

Ruido objetivo : ruido perceptual

El Ruido sin significado ni finalidad es revolucionario sólo en la medida en que no sirva para beneficiar a nadie ni a nada.

(Mattin, quinta tesis sobre ruido)

El ruido es negativo: es lo indeseado, lo que carece de orden. Es definido de manera negativa -como aquello que no es (sonido no aceptable, no música, no válido, sonido sin mensaje y sin significado)... Sin embargo, el ruido ayuda a estructurar y definir aquello que se le opone (el mundo del significado, la ley, la regulación, la bondad y la belleza, etc.)".[1]

La música es sonido, pero el sonido no siempre es musical. El sonido puede ser tan estético como para adecuarse al ideal del arte, o tan anti-estético como el ruido. Tan caótico, molesto y estruendoso. Tan violento.

Como se verá más adelante, el ruido es aquello que rodea la esfera del lenguaje musical, aquello que le da esa forma. Pero en estos tiempos, cuando la música ha logrado conquistar el ruido, intentar establecer una diferencia entre ambos términos -música y ruido- es sin duda complicado, aunque no por ello menos necesario.

Si bien es claro que la percepción juega un papel fundamental en esta categorización del sonido, centrémonos por ahora en el nivel objetivo de esta cuestión. De acuerdo a la física, el sonido se compone de ondas mecánicas longitudinales (pues las partículas del medio "vibran" en la misma dirección que la onda) que viajan en un medio elástico. La onda efectúa presiones sobre las partículas (del aire, por ejemplo) y dependiendo de las propiedades inerciales del medio -como la densidad-, la velocidad, intensidad y otras características del sonido resultante se ven afectadas.

Si observamos la conocida gráfica cartesiana de frecuencia contra amplitud de una onda sonora producida por diversos instrumentos, estas formas no parecen sugerir algún patrón que pueda relacio[illegible]al".

Imagen 1, Forma de onda sonora de un trombón

1. Paul Hegarty, *Noise / Music*. (Nueva York: Bloomsbury, 2007), 3-5.

"El silencio es ruido y el ruido puede tener la función del silencio, como un lienzo con propiedades emergentes.

El ruido puede ser aquella situación sonora en la que, ante la imposibilidad de discernir formas claras, motivos, figura, el oído participa físicamente de una manera más activa, como ante el casi silencio, tensando el tímpano, buscando algo de dónde agarrarse; puede ser un territorio intenso y difícil, que repele a muchos escuchas y atrae a otros tantos".[2]

"El ruido no es unidimensional. El ruido puede o no sonar. El ruido resuena en distintos sentidos. El ruido es directamente proporcional con el contexto en el que se sitúa".[3]

2. Iván Naranjo, conversación personal.
3. Rolando Hernández, conversación personal.

Si graficáramos los sonidos resultantes emitidos por algún instrumento de música distorsionada (por ejemplo una guitarra de un rock de finales de los sesenta), la forma de onda que resultaría de ese conjunto de frecuencias no sería muy diferente a la de un sonido caótico sin significado, es decir, a la de un ruido cualquiera. Incluso habría ruidos aún más “ordenados” que otras formas musicales que no presentaran distorsión.

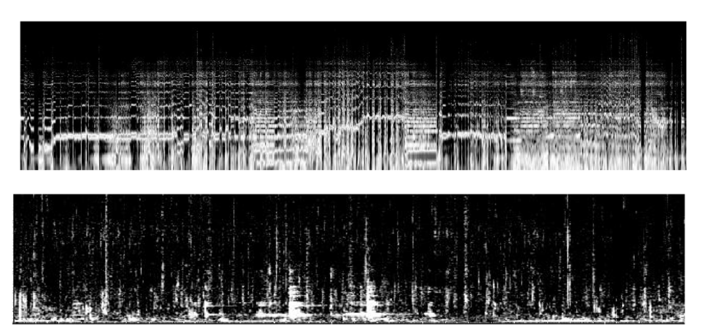


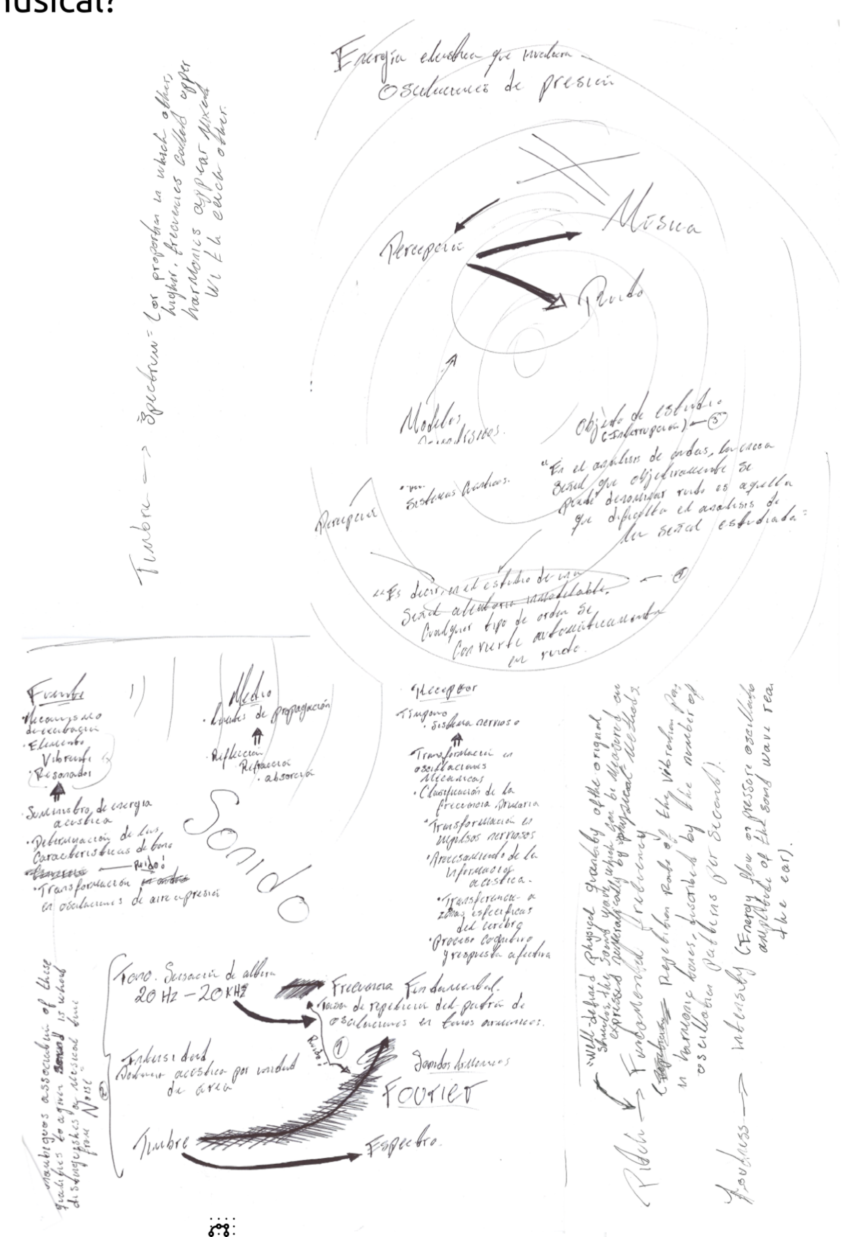
Imagen 2, espectrograma de una guitarra distorsionada.
Imagen 3, espectrograma de ruido urbano.

Imaginemos el caso de un sonido agudo que persiste de principio a fin durante la ejecución una pieza musical, el cual tendría, por ejemplo, una simple forma sinusoidal con frecuencia de 700 Hz. De acuerdo a lo anterior, el adjetivo inmodelable, comúnmente usado para describir una onda de ruido, parece no ser algo que defina lo ruidoso desde esta particular visión objetiva. En todo caso, lo que definiría al ruido sería más bien la interferencia, de lo que se sigue que, si nuestra intención fuera concentrarnos en el caos sonoro, cualquier tipo de orden sería una interrupción definible como ruido.

Existen, además, modelos psico-físicos que auxilian al estudio de una señal específica. Estos modelos indican los valores que las características de dicha señal deben tener de acuerdo al interés particular del estudioso del fenómeno. En general son creados a partir del análisis estadístico de la respuesta de numerosos sujetos, los cuales son expuestos a la escucha sobre señales con rasgos específicos. Estos modelos se basan primordialmente en la percepción.

Después de presentar las ideas anteriores al estudioso del fenómeno acústico, éste hace notar que la percepción siempre está presente y que el único ruido objetivo es la interferencia. Reiteramos así que la diferencia entre música y ruido depende, entonces, únicamente de nuestra percepción. El ruido no se puede producir como un ente "objetivo", sólo puede ser escuchado desde nuestra propia subjetividad.

En la siguiente imagen, se pueden ver algunos de los apuntes que un estudiante de física hizo respecto a los distintos factores que entran en juego para definir el ruido en términos acústicos. La pregunta que lanzamos al lector es: ¿qué de toda la complejidad que el ruido implica en términos científicos forma parte de la escucha que como espectadores hacemos del ruido musical?



"Cualquier definición del ruido es subjetiva y circunstancial. Como el ruido mismo. Pero desde mi perspectiva artística, lo entiendo como una entidad sonora de mayor complejidad que otras. Como un material particularmente rico y potencialmente expresivo".[4]

"Es lo que está demás, lo que sobra, lo que molesta. Ahora bien, si, en lugar de rehuir de esa pared de sonido, nos adentramos en ella, descubrimos que el mundo del ruido es rico y diverso. Solamente hay que cruzar la pared".[5]

"Atemporal y fuera de época, el ruido es el más ruidoso de los conceptos".[6]

[4] Rogelio Sosa, conversación personal.
[5] Asael, de Balísticos Rutilantes, conversación personal.
[6] Hillel Schwartz, *Making noise: From Babel to the Big Bang and Beyond.* (Cambridge: MIT Press, 2011), 858.

Lo que no cabe en la taza de té

Lenguaje / no-lenguaje
música / ruido

Estas líneas proponen una vía posible de interpretación de la música, desde una óptica que la reflexiona como un lenguaje particular. Como un tipo de conformación que discurre en la articulación de sonidos en el tiempo, o bien, un lenguaje que mediante el ordenamiento de ondas sonoras que se propagan en el ambiente, busca la creación de una obra, para pensarla en una paulatina complejización y desenvolvimiento en su desarrollo histórico. Si tomamos esto como una premisa, podríamos plantear una cadena de ideas consecuentes a ello para ver a qué apunta la música entendida como lenguaje, y así, desarrollar una especulación respecto a las manifestaciones que se valen del ruido como materia o campo exploratorio, siendo este último el interés que guía lo que aquí se escribe.

Se sugiere un modo específico para poder circundar dichas exploraciones sonoras, escapando de toda pretensión de establecer un concepto rígido y definitivo; las ideas que aquí se plantean tienen más la figura del acto de caminar y pensar al mismo tiempo, como un símbolo de algo activo y movible, que en este proceso busca esclarecer una forma de pensar y rehúye a todo tipo de verdad. Es más un juego con conceptos que la postulación de una teoría o un estudio, un ensayo-deriva que parte de una consideración, para pensar una manifestación amorfa y compleja.

Si tomáramos la música como un lenguaje, cabría hacer las siguientes preguntas: ¿sería posible hablar de un no-lenguaje en las propagación de ondas sonoras en la atmósfera?, ¿es posible entender en términos de la música-lenguaje el ruido como un no-lenguaje? Si así fuera, esto nos remitiría a una comprensión de la música como una forma específica de creación de significado, y después, a un significado legible e interpretable, lo que no implicaría que se realice unilateralmente y con completa fidelidad. Sin embargo, lo que no queda claro es qué implicaría hablar de un no-lenguaje, que en oposición a lo anterior tendría que discurrir en un no-significado. Aquí nos gustaría entender las manifestaciones ruidistas como carentes de significado, pero plenas de sentido. ¿Qué queremos decir con esto?

“Sentido” tiene la dirección de una flecha en el aire, sentido tienen las ondas sonoras que se propagan en el ambiente, sentido tiene el maullido de un gato, más no necesariamente significado. También un balbuceo que no posee códigos

para su desciframiento tiene sentido, pero no significado. En algo que tiene sentido y no significado, la relación significado-significante en la que se basa la lingüística estructuralista, se rompe: el lenguaje se abre a articulaciones que no pueden ser plenamente decodificadas, e incluso aparecen como desarticulaciones de lenguajes preestablecidos. Así como el ruido, a pesar de tener una composición en términos temporales, no contiene un código fijo de lectura; lo único que pudiera dotar al ruido de un significado determinado, es el lugar y contexto en el que sucede, así como determinadas repercusiones socio-culturales que conllevan su ejecución.

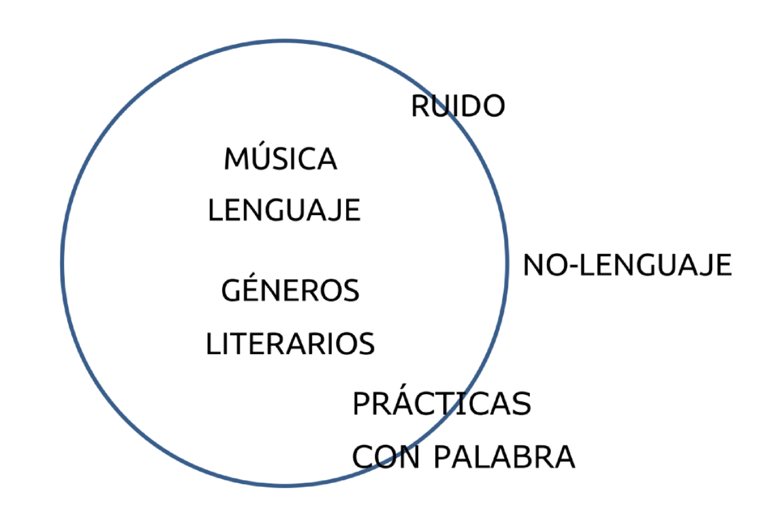
La relación que mantiene el lenguaje y el no-lenguaje es más fácil de explicar en la medida que el lenguaje significativo se revela en su faceta de herramienta de aprehensión del mundo, que mesura y traza los límites del mundo, como la siguiente analogía lo sugiere: así como una taza de té contiene tan sólo determinada medida de líquido, aunque se vertiera en ella un galón, no le cabría más agua que lo que la taza de té puede contener[1].

Bajo esta concepción, lo que ya no cabe en la taza de té nos gustaría pensarlo como ruido; lo que no es susceptible de ser contenido dentro del significado provisto por el lenguaje musical, sería una exploración en los terrenos del no-lenguaje. Una interpretación como la que dibujamos nos llevaría a una comprensión del ruido que ya no se centraría únicamente en su aspecto semántico. El ruido –en entendimiento tal- sería aquella manifestación sonora que se desbordan el significado, que escapan y empujar los límites, dando así pie a una expansión del lenguaje musical. Al expandirse en las vastedades del no-lenguaje y de la sonoridad, generan nuevas formas de manifestación no cifradas en las propagaciones de ondas en la atmósfera.

---

[1] Wittgenstein plantea la analogía de la taza de té para explicar su primera filosofía del lenguaje, que se enmarca dentro del atomismo lógico; en este escrito la primera filosofía de Wittgenstein está continuamente de trasfondo del esquema que planteamos, que debido a la rigidez del mismo nos resulta útil para nuestros fines. Wittgenstein sostenía durante la primera mitad del siglo XX que hay cosas en el mundo (hechos) de los cuales se puede hablar con sentido, ya que dichos enunciados pueden ser sometidos a una prueba en términos de verdad, así como hay enunciados que no pueden ser sometidos a dicha prueba como los enunciados propios de la ética, la estética y la mística, el pensamiento wittgenstaniano al respecto de la estética y la ética viene expresado en su "Conferencia sobre ética" y los cuadernos de notas conocido como sus "Cuaderno azul y marrón". Wittgenstein dibuja una esfera propia del lenguaje significativo que habla del mundo y una esfera de la cual no se puede hablar con el mismo status de verdad, por tanto, terrenos en el que lenguaje significativo no puede operar. Dicha teoría nos sirve aquí para expresar la dicotomía: lenguaje-música /no lenguaje- ruido como un esquema tentativo que nos permita pensar en torno a dichas manifestaciones sonoras.]

Se establecerán así dos instancias que se comportan de forma distinta, que corresponden a modos casi antagónicos de asimilar la complejidad de la realidad. Podríamos plantear la vía que se vale de representaciones (símbolos) para capturar bajo la forma estable del concepto una complejidad que únicamente mediante el lenguaje es asequible. Y por otro lado, las obras que partiendo de lo indeterminado, cobran forma y consistencia como una manifestación del no-lenguaje. En los mismos términos se puede plantear la relación de música y ruido, donde la música acrecienta paulatinamente sus límites en su avance histórico, y el ruido se encontraría bajo este esquema en los límites de la esfera de la música, siendo una fuerza que empuja desde los linderos a la esfera del lenguaje-música a su continua crítica, reformulación y amplitud de sus terrenos, sirviendo como interfaz entre ambas instancias.



Otras manifestaciones artísticas que se asemejan a las estrategias que sigue el ruido son las prácticas relacionadas con la palabra como campo exploratorio, que se desprendieron del dadaísmo y el futurismo, en las que el lenguaje no se utiliza como un receptáculo de mensajes, sino que torna en materia: en una exploración no lingüística del lenguaje. Los dadaístas, con sus prácticas poéticas, resquebrajaron con un gesto el lenguaje significativo, encontraron en la palabra, tanto escrita como hablada, una materia discursiva que podía crear una narrativa y expresividad propias.

Tanto las prácticas sonoras como las exploraciones con la palabra, desplazan la obra de arte a un lugar donde la forma y el contenido se colisionan, a través de su presentación como plena materialidad, donde estructura y significado se vuelven disociables y la obra de arte sobrepasa lo representativo. La palabra y el sonido se presentan como material y objeto que se insertan en el mundo. La vanguardia rusa pensaba estos desplazamientos artísticos desde el concepto de

zaum, y ello como un proto-lenguaje que pudiera comunicar a niveles pre-lingüísticos. Mallarmé pensaba sus poemas como "subdivisiones prismáticas" donde las ideas eran fragmentadas en términos espaciales, que se asemejaban a la composición pictórica. La poesía concreta, tanto en Europa como en Latinoamérica, pensaba que a este desplazamiento entre materia y estructura, podría cargársele de un potencial revolucionario, donde su irrupción se presentaba en términos de apertura del significado.

Estas estrategias artísticas tuvieron la agudeza de ver en el lenguaje el núcleo por excelencia de la Razón, y por tanto, al trastocarlo, su intención era dinamitar aquello que se había creado con el lenguaje: sus valores, sus formas, sus conceptos, y claro está, sus resultados culturales, basados en la racionalidad como máximo valor civilizatorio, en especial al tipo de racionalidad que se arraigó en el siglo XVII y XVIII.

El ruido, como recurso expresivo y espacio de exploración, surgió paralelamente a la poesía dadaísta y demás vanguardias semejantes, teniendo una propensión similar a la de aquéllas: buscaba desarticular una tradición (musical en este caso), encontrando la posibilidad de comprender nuevas dimensiones de lo sonoro. Sin la necesidad de un lenguaje previo que lo justificase, el ruido se presenta a partir de ese momento como materia con el mismo status y dignidad que las manifestaciones musicales, buscando posibilidades acústicas cada vez más amplias.

Pero quisiéramos, llegados a este punto, apuntar a una posible paradoja del ruido que exponemos a continuación.

Naturalmente en la creciente expansión del lenguaje musical, las manifestaciones que parten del ruido como terreno de exploración tienden a ser incorporadas al lenguaje musical después de un determinado tiempo, volviéndose parte de la historia de la música y del lenguaje musical.

Las distintas manifestaciones que parten del no-lenguaje, continuamente son incorporadas a los demás estilos y corrientes que ya están incluidos dentro de dicha esfera. Son muchos los casos de propuestas que nacieron en los límites del lenguaje musical que posteriormente se coagularon en formas determinadas de crear, difundir y asimilar. Esto tiene por consecuencia la codificación del ruido, que lo vuelve un lenguaje significativo en sí.

En el momento en el que dichas manifestaciones sonoras son comprendidas como un medio musical, o bien, como un recurso formal que provee de un status


Imagen 4, improvisadores sonoros de México (Axel Muñoz, Diego Martínez)

particular a la obra sonora, se determinan como una forma calcificada y valiosa per se. O bajo otro panorama, en el momento que el ruido se cosifica y se convierte en mercancía cultural, se incorpora a la esfera de la música-lenguaje.

En este punto –como ya ha sucedido en numerosos casos- el ruido y el poder disruptivo que busca representar, adquieren otro sentido; un sentido que al tener mayor incidencia en mundo cotidiano, puede crear mayor sentido social, y así influenciar de manera más directa en las dinámicas socio-culturales. Al tener mayor aceptación, mayor número de escuchas, lugares en los que suceda el ruido y se piense al respecto, al cobrar mayor número de personas dispuestas a aceptar el ruido, en la misma medida irá perdiendo su potencia.

Este es un aspecto paradójico dentro de las manifestaciones que se enmarca en el ruidismo, su incidencia en el mundo, que llevaría a servir como herramienta de creación de sentido socio-cultural, que propicie crítica y cambio en la realidad social, conllevaría a que se integre en el engranaje que busca contrapuntear, corriendo el riesgo de atenuar la *energética* que posee, dejando de ser un agente de dinamismo cultural, para convertirse en otra forma en la que se reproduce el mundo a través del lenguaje-música y la cultura.

Sin embargo siempre existirán nuevas manifestaciones que desde los linderos del lenguaje-música, reformulen las capacidades de la sonoridad para plantear nuevos espacios exploratorios, siendo un aliciente que desde la creación de sentido, mediante el ordenamiento de ondas sonoras en la atmósfera, realice una crítica cultural y ayude a reconfigurar las relaciones sociales y las visiones que el hombre crea respecto a sí mismo y los vínculos que lo unen con el mundo para posibles planteamientos que rompan, reconfiguren y abran las concepciones humanas limitadas por el lenguaje.

Hace poco más de un siglo, en 1913, se escribía en *El arte de los ruidos*: "Hay que romper este círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruidos".[2] El ruido parecía entonces un recurso propicio para la expresión de una realidad social en la que la máquina, el desarrollo industrial, el crecimiento de las grande ciudades, así como el afianzamiento de una economía sustentada en el mercado internacional capitalista, basada en el individualismo político y económico, se sedimentaba, hundiendo su férrea raíz en el desenvolvimiento histórico que emergió de los valores y principios que la modernidad había establecido.

Parecería, por ende, que el desbordamiento del mundo coincidió con el nacimiento del ruido, materia sobre la cual los artistas de la vanguardia europea reflexionaron y utilizaron como metáfora de su tiempo. Quizás sea debido a que las situaciones que incubaron el ruido no hayan sino acrecentado exponencialmente desde inicios del siglo XX hasta la actualidad, que el ruido siga siendo un recurso expresivo vigente, un continuo y vasto espacio de exploración, con todo y las paradojas que ello implica.

---

[2] Luigi Russolo, *L'Arte dei rumori*. (Milán: Edizioni Futurista di 'Poesia', 1916), 11.



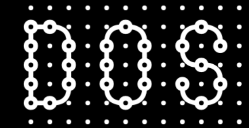
Imagen 5, Iván Naranjo.

En tiempos en que el ruido no sólo es parte de muchas músicas sino que ha incluso sido comodificado y es firma de una falsa idea de música experimental, el ruido, para ser espacio de irrupción y resistencia, necesita ser extremo, considerar el contexto en el que se presenta, no ceder ante las formas convencionales, sino presentar una situación excepcional.

(Resistol Vomitado)

Esto no quiere decir que el Ruido pueda ser una actividad autónoma en el contexto del capitalismo, pero mientras que ni el lenguaje ni las bombas te ayudan a destruir nuestra realidad, el Ruido nos ayuda a deshacernos de nuestra ansiedad.

(Mattin, sexta tesis sobre ruido)



EN NOMBRE DE LA VANGUARDIA ACTUALISTA DE MéXICO, SINCERAMENTE HORRORIZADA DE TODAS LAS PLACAS NOTARIALES Y RóTULOS CONSAGRADOS Sé SISTEMAS CARTULARIO, CON VEINTE SIGLOS DE éXITO EFUSIVO EN FARMACIAS Y DROGUERíAS SUBVENCIONALES POR LA LEY, ME CENTRALIZO EN EL VéRTICE ECLACTANTE DE MI INSUSTITUIBLE CATEGORíA PRESENTISTA, EQUILáTERAMENTE CONVENCIDA Y EMINENTEMENTE REVOLUCIONARIA, MIENTRAS QUE TODO EL MUNDO QUE ESTá FUERA DEL EJE, SE CONTEMPLA ESFéRICAMENTE ATóNITO CON LAS MANOS TORCIDAS, IMPERATIVA Y CATEGóRICAMENTE AFIRMO, SIN MáS EXCEPCIONALES A LOS "PLAYERS" DIAMETRALMENTE EXPLOSIVOS EN ENCIDENDIOS FONOGRáFICOS Y GRITOS ACORRALADOS, QUE MI ESTRIDENTíSIMO Y ACENDRADO PARA DEFENDER DE LAS PEDRADAS LITERALES DE LOS úLTIMOS PLEBISCITOS INTELECTIVOS...

...TODA TéCNICA DE ARTE, ESTá DESTINADA A LLENAR UNA FUNCIóN ESPIRITUAL EN UN MOMENTO DETERMINADO. CUANDO LOS MEDIOS EXPRESIONISTAS SON INHáBILES O INSUFICIENTES PARA TRADUCIR NUESTRAS EMOCIONES PERSONALES, – úNICA Y ELEMENTAL FINALIDAD ESTéTICA, – ES NECESARIO, Y ESTO CONTRA LA FUERZA ESTACIONARIA YA AFIRMACIONES RASTACUERAS DE LA CRíTICA OFICIAL, CORTAR LA CORRIENTE Y DESNUCAR LOS "SWCHS". UNA PECHERA REUMáTICA SE HA CARBONIZADO, PERO NO POR ESTO HE ABANDONAR EL JUEGO. ¿QUIéN SIGUE?

(primer manifiesto estridentista)

Música *vs* Kaoss



Imagen 6, colectivo Kaoss.

I

Otoño de 2008, Museo de la Ciudad de Querétaro. Se apagaron las luces, se encendió el proyector, y los cinco cuerpos que se escondían detrás de una mesa atiborrada de cables, kaoss-pads, laptops y juguetes electrónicos comenzaron a moverse. Nacho Baca Lobera, desde el centro del "escondite", volteaba de vez en cuando a contemplar a la personas que parecían disfrutar del "espectáculo sombrío"; mientras tanto, Pablo, Édgar, Rafa y Juan José rodeaban a su maestro hipnotizados, en una de esas noches de ruido que en aquella época organizaba el Colectivo Kaoss.[1]

Escuchando a los Kaoss, vinieron a mi mente otros ruidos más lejanos. De Resistol Vomitado a las multipedaleras de Rogelio Sosa, o a los conciertos ruidistas del Volta, fueron muchas las estridencias que coincidieron aquella vez en mis ruidosas divagaciones. Debe haber algo -pensaba al escuchar- que reúna tan diversos sonidos en mis recuerdos esta noche. ¿Es acaso la distorsión, la saturación, la intensidad ensordecedora, lo que definía la estridencia de aquellos eventos? Reflexionando sobre tales cuestiones, y mirando con atención el humo de mi cigarro, comencé sin darme cuenta a quedarme dormido.

---

[1] El Colectivo Kaoss fue una agrupación de experimentación sonora conformada por Ignacio Baca Lobera y algunos de sus alumnos de composición. En la ocasión relatada, el grupo estuvo conformado por Édgar Guzmán, Pablo Rubio, Juan José Bárcenas y Rafael Romo, todos ellos compositores que estudiaron con Baca Lobera en la ciudad de Querétaro.

"Lo que me parece notable del movimiento Noise es su visión política y su capacidad de protesta, movimiento radical donde los haya. Según Zbigniew Karkowski, se intenta 'despertar' al oyente, que supone 'dormido' por la educación moderna y la sociedad de consumo".[1]

"El ruido es una meta-operación: nos conduce a cierto entendimiento dentro del campo de lo simbólico, dentro del territorio del código, sin llevar a la práctica las premisas de dicho código. Dirige nuestro oído no hacia rutas de escape ni caminos alternativos, no hacia emitir "quejas o sugerencias", sino hacia los mecanismos que mueven al sistema".[2]

---

[1] Ignacio Baca Lobera, conversación personal.
[2] Brandon LaBelle, *Background Noise*. (Nueva York: Continuum, 2006), 224.

Creo haber estado ya durmiendo cuando irrumpieron en el recinto la oscuridad y el silencio. Me desperté de golpe para enterarme de qué había ocurrido, y me dijeron que aquellos apagones eran comunes en las tocadas de Kaoss. "Algún vecino inconforme bajó la pastilla de la corriente eléctrica", alguien me dijo. Entonces me enteré de que aquel ruiderío era, desde el inicio, una provocación hacia algún interlocutor invisible, un otro que se jactaba de ser, a diferencia de nosotros, un ciudadano "decente" que prefería el silencio, o acaso la "buena música", en lugar de aquella contaminación acústica tan dañina para los tímpanos y agresiva para las buenas conciencias.

Sin dejarse esperar, cada quien hizo lo propio y a los cinco minutos se encendió nuevamente el proyector, y las bocinas comenzaron nuevamente a soportar las frecuencias e intensidades kaóticas. Pero ahora sabíamos que alguien nos escuchaba, que alguien atendía no sólo el ruido saliente de las bocinas, sino también la presencia de aquellos que escuchábamos, siendo al mismo tiempo espectadores y actores de aquel estruendoso escenario.

Recuerdo haber pensado entonces que nuestro ruido constituía un acto de resistencia, pero no sabía a ciencia cierta por qué. Sólo venían a mi mente las tantas veces citadas palabras de Paul Hegarty: "el ruido es una negatividad... una resistencia, que se encuentra definida por aquello que la sociedad resiste".[2] Pero ¿qué es lo que la "buena sociedad" resistía al bajar la pastilla de la corriente, y qué es lo que resistíamos nosotros al volver a levantarla?

Decir "esto es buen ruido" o "esto es mal ruido" equivale a perder el sentido de la discusión. (Mattin, cuarta tesis sobre ruido).

---

[2] Paul Hegarty, *Noise/Music. A history*. (Nueva York: Bloomsbury, 2007), ix.

II

En términos eléctricos, la resistencia es la propiedad que tienen los cuerpos para oponerse al flujo de electrones. A bajas resistencias, el orden existente en el micro-mundo de los electrones se mantiene, mientras que a altas resistencias los electrones comienzan a chocar unos con otros, obstaculizando el libre flujo de la corriente y convirtiéndola en calor o en otras formas de energía. En este sentido, la resistencia puede entenderse como un desvío afortunado, como una negatividad opositora que nos permite transformar una porción del flujo eléctrico para crear nuevas manifestaciones energéticas. Los focos de luz son resistencias, de igual manera que los calentadores eléctricos o los cautines que se utilizan para soldar. En estos y otros casos, existe un choque entre la energía de la "corriente establecida", que encuentra espacios para filtrarse y proseguir su camino (para resistirse, digamos, a su propia resistencia), y los obstáculos que se aprovechan de aquélla para cumplir objetivos diversos. Volviendo a nuestro tema, es quizás desde un mecanismo similar que la banda Test Department entendía el ruido cuando decía que "todo el poder que está en tu contra es tu propia potencia de poder. Tú te eres aquel que transforma, quien convierte el poder en contra de la debilidad en poder en contra del poder".[3]

En parte como metáfora, en parte como descripción de un mecanismo que ocurre literalmente, podemos decir entonces que en la música ruidista convergen la resistencia eléctrica y la política de oposición: los cables y los circuitos que se activan en el performance constituyen al mismo tiempo el encuentro social, la confrontación política entre aquel que bloquea la corriente y aquellos que vuelven a liberarla. Si hiciéramos hablar de nuevo a Hegarty, él nos diría que "las relaciones de poder pueden ser trabajadas sobre los ruidos de los 'contradiscursos' que resisten las ideas y las normas dominantes -aún cuando éstas sean después incorporadas como actualización de las propias normas".[4] Regresando a nuestra anécdota, ciertamente el apagón de la tocada de Kaoss significó para algunos de nosotros un momento de resistencia contradiscursiva: un golpe de oposición en el que sentimos el poder, por efímero que fuera, de generar energía a partir de violentar la "continuidad energética" de la escucha queretana.

¿Pero es acaso suficiente ese efímero poder de violentar una escucha determinada, basta acaso con la reacción del "vecino molesto" para entender el ruido como una resistencia en los términos estéticos y sociales en los que suele

[3] Notas del álbum *Beating the Retreat*, de Test Department. Citado en: Hegarty, 120.
[4] Hegarty, 120.

"Primero vale la pena mencionar que no hay silencio absoluto al igual que no hay obscuridad absoluta, siempre hay algo que rompe el umbral sonoro del silencio y habiendo mencionado esto, el ruido es cualquier interrupción que sufre el silencio. entonces, para mi, el ruido es el sonido".[3]

"En el ruido nació el desorden y su contrario: el mundo. Con la música nació el poder y su contrario: la subversión. En el ruido se leen los códigos de la vida, las relaciones entre los hombres. Clamores, Melodía, Disonancia, Armonía; en la medida en que invade el tiempo de los hombres, en la medida en que es sonido, el ruido se vuelve fuente de proyecto y de poder, de sueño: Música".[4]

---

[3] Axel Muñoz, conversación personal.
[4] Attali, 9.

ser enunciado? ¿Qué niveles de resistencia serían necesarios para pensar en el ruido como un vehículo efectivo de transformación de "la corriente oficial" en energía útil para modificar las normas del sistema? ¿Qué se juega, en términos de resistencia cultural, en una tocada de noise, y qué elementos se requieren para que un conjunto de sonidos estridentes pueda ser considerado, en el sentido que estamos explorando, como ruido?

III

Semanas antes de la tocada de Kaoss, yo había escuchado una conferencia de Nacho Baca que fue determinante en la manera en la que yo me contestaba, aquella noche, las preguntas anteriores. Baca habló entonces sobre algunas intervenciones ruidistas que solía hacer con sus alumnos en espacios de la ciudad que no estaban habituados a ello. Irrumpiendo en iglesias, plazas o exconventos, maestro y estudiantes buscaban contrarrestar la "música correcta" de la radio, de las tiendas de cd's y de las salas de concierto, para "contaminar un poco" el ambiente sonoro queretano. En este gesto anti-schaferiano (pues es contraria a la idea de ecología acústica propuesta por Murray Schafer), existía una clara oposición no sólo hacia aquello que la música debe ser, sino también hacia la forma en la que ésta debe enseñarse, producirse y escucharse.

Desde una perspectiva benjaminiana, aquellas irrupciones en espacios públicos e institucionales pueden entenderse como una crítica-en-acción a los mecanismos de producción musical, y al mismo tiempo como acciones pedagógicas que trastocan la manera convencional de enseñar música (enfaticemos el hecho de que Baca Lobera organizaba estas intervenciones ruidistas como ejercicios creativos para sus estudiantes). El pensar, por lo tanto, en las distintas oposiciones que la tocada de Kaoss

implicaba en relación con las formas de utilizar las instituciones, así como con las maneras "tradicionales" de enseñar y producir música, es fundamental para entenderlo como un espacio de resistencia cultural y como una manifestación de ruido desde la noción transformadora que estamos adoptando.

IV

Es difícil hablar de ruido sin pensar en el tantas veces referido ensayo de Jacques Attali sobre la economía política de la música, donde se propone al ruido/música como un agente de subversión capaz de modificar las estructuras políticas del futuro: "es preciso", para los teóricos del totalitarismo, "prohibir los ruidos subversivos, porque anuncian exigencias de autonomía cultural, reivindicaciones de diferencias o de marginalidad".[5] Al ser telón de muchos de los escritos sobre ruido más difundidos de las últimas décadas, el libro de Attali ha sido importante para posicionar la música noise como una manifestación artística particularmente asociada a la transformación política, a la resistencia, a la ruptura y a la subversión. Más aún, al no existir una tendencia estética homogénea que caracterice al noise como un género específico de música o arte sonoro, teóricos como Hegarty han optado por definirlo, siguiendo a Attali, precisamente por sus cualidades irruptoras y subversivas, independiente-mente de que con noise se refieran al free jazz, a la música industrial, al trash metal, a ciertas formas de arte conceptual o a lo que Luigi Russolo denotara, hace más de un siglo, como el arte de los ruidos.

No obstante, cabe preguntarnos si esta forma de concebir la música ruidista está realmente incorporada en el discurso y práctica de sus actores, o si se queda en un relato teórico que poco se relaciona con lo que ocurre en el escenario. Esto resuena con las palabras de Mattin, cuando plantea que "a pesar de que las prácticas de la improvisación y el noise son, con frecuencia, muy progresistas en relación con el contenido, la técnica y la relación con los medios de producción -generando estructuras alternativas, auto-organizadas y abiertas para la creación, presentación y distribución de la música- actualmente existe muy poco debate acerca de su política".[6] Desde esta perspectiva, hace falta generar una reflexión colectiva sobre la llamada "política del noise": una que trascienda la asignación conceptual de atributos que no necesariamente corresponden con prácticas concretas; una que considere no sólo los contenidos que abastecen el discurso, sino también los aparatos de producción que se echan a andar en las prácticas

---

[5] Jacques Attali, *Ruidos: la economía política de la música*. (México: Siglo XXI, 2011), 3,4,7.

[6] Mattin."Anti-Copyright: por qué la Improvisación y el Noise van en Contra de la Idea de la Propiedad Intelectual", en *Ruido y Capitalismo*. (San Sebastian: Arteleku, 2009), 192.

"Para mí, el ruido nunca tuvo una carga de significado político en el sentido de un acto de resistencia, era simplemente un elemento sonoro que, por ser "nuevo" para mí, me permitía pensar no tanto sobre lo que escuchaba, sino sobre el acto de escuchar en sí, sobre la necesidad misma de actuar o no, escoger entre un estado de "on y off"[5]

[5] Édgar Guzmán, conversación personal.

La explotación económica sigue ocurriendo, aún cuando hoy en día la producción de Ruido no produzca un objeto. El proceso de hacer Ruido se ha convertido, en sí mismo, el objeto de valor de mercado tanto a nivel simbólico como financiero.

(Mattin, décima tesis sobre ruido).

ruidistas; que discuta, por ejemplo, hasta qué punto los artistas del ruido están generando procesos de autonomía, o hasta qué punto sus ruidos generan resistencias que se oponen en efecto al sistema cultural dominante; que se pregunte qué es lo que estamos supuestamente resistiendo, y de qué manera los espacios institucionales favorecen o inhiben dicha resistencia; que analice los sistemas artísticos de propiedad y de autoría; que exponga las contradicciones del modelo socioeconómico que determina en lo general -y muchas veces también en lo específico- nuestras condiciones de trabajo y nuestros medios de creación individual y colectiva; un debate, en fin, que reconozca la importancia de mantener vivas nuestras preguntas, sin por ello renunciar a la urgencia de explorar con nuestra acción, nuestras ideas y escritos, respuestas que generen, cual resistencias eléctricas, energía útil.

V

¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?, se pregunta García Canclini, denunciando que “la noción de resistencia es una de las más gastadas y menos utilizadas en la retórica crítica”, y añadiendo que “hacia cualquier lado que miremos, sea la economía, el arte o la política, no encontramos bipolaridad ni unipolaridad sino una distribución compleja e inestable de focos en los que se ejerce el poder”.1 Dadas la inestabilidad y compleja distribución del poder que señala Canclini, hoy en día nos resulta difícil concebir el ruido como un agente de resistencia efectiva que vaya más allá de las “retóricas revolucionarias”, que muchas veces no hacen más que servir como estrategias de mercado. Quizás sea por eso que varios de los debates sobre música noise asuman de antemano que ésta "sólo

[7] Néstor García Canclini, “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?” *Estudios Visuales n#7 – Retóricas de la resistencia*, Enero 2010, 16-17.

puede funcionar como una atribución consciente y retrospectiva", ya que el noise "sólo puede ser pensado como algo que está siempre fracasando -fallando en su intento por seguir siendo ruido, en la medida en que se vuelve familiar y deviene en una práctica aceptable".[8]

¿Debemos acaso contentarnos con esta frustración, con esta idea tantas veces repetida de que el sistema "es inquebrantable" y de que no vale la pena, por lo tanto, ejercer espacios de resistencia?

Ben Watson, en un artículo que habla sobre por qué la cultura es una cerda que devora su propia camada, alcanza un grado de optimismo al proponer que el ruido puede todavía generar procesos de transformación, en la medida en la que logre que "cada oyente cuestione los valores que hay bajo el sol".[9] Para Watson, ésta no es una respuesta evasiva ni una mera solución "poética" a los problemas que a todas luces parecen insuperables; lo que él considera, en cambio, es que un problema de nuestro tiempo es precisamente la idea de que el poder es una distribución inestable que se ejerce desde todas las direcciones, y que por ende resulta indefinible, imposible de ser contrarrestado. No es que el panorama deje de ser complejo, sino que existen mecanismos cuestionables, claramente localizados, que constituyen la esencia del tantas veces señalado "culpable de todos nuestros pesares" que es, como puede suponerse, el sistema capitalista cuyo pecado original es poner al mercado por encima de los seres humanos.

Watson es determinante al decir que "las personas que hablan de los problemas de la música moderna, sin hablar sobre el capitalismo y el fetichismo de la mercancía, constituyen por sí mismos uno de los problemas de la música moderna".[10] Yo añadiría: ¿basta con hablar del capitalismo y el fetichismo para evitar sumergirnos en los problemas que suponen tales categorías?

VI

Comenzamos nuestra reflexión relatando una tocada de noise, y poco a poco nos hemos sumergido en una discusión más bien teórica sobre la dimensión de resistencia política del ruido. Manteniendo nuestra evidente afición por las preguntas, es momento de cuestionarnos de qué manera se conectan las discusiones teóricas sobre el ruido con las prácticas ruidistas de nuestro propio contexto. Mientras que Mattin nos sugería que las prácticas de noise son más

---

[8] Hegarty, 9.

[9] Ben Watson, "Por qué la cultura es una cerda que devora a su propia camada", en *Ruido y Capitalismo*. (San Sebastian: Arteleku, 2009), 131.

[10] Watson, 131.

progresistas que las discusiones sobre su política (sugerencia que Attali, por cierto, suscribiría), hay quienes opinan, por el contrario, que el discurso crítico suele "ir por delante" y suele idealizar a la música/ruido, atribuyéndole dimensiones subversivas que en la práctica no funcionan como tales.

Entre estas discusiones, surge la pregunta de si existen ciertas prácticas sonoras a las que podemos atribuir características que las hagan inmanentemente ruidosas, o si el ruido es una condición siempre contextual, histórica, social y subjetiva, y jamás un atributo particular a ciertos tipos de música. Esta interrogante puede dar lugar a situaciones tan paradójicas como que el género musical que suele conocerse como noise –esa música de saturaciones extremas, distorsiones, altas intensidades y ruidos inarmónicos– podría ser, desde las consideraciones sociopolíticas que hemos aventurado, una práctica que no genere (necesariamente) ruido. ¿Cómo lidian tanto artistas como investigadores con esta clase de contradicciones?

Escuchando a quienes se dedican a hacer ruido en México, queda claro que la mayoría de ellos no piensan en su práctica como un espacio de resistencia contra-capitalista. Ciertamente existen puntos de quiebre, pero éstos no denotan casi nunca una intención por transformar mediante el ruido los sistemas de producción.

En ese sentido, habría que comenzar por preguntarnos la pertinencia de querer encontrar en las prácticas de música/ruido características e intenciones que pertenecen más a un imaginario filosófico que a una realidad concreta. Es aquí donde se evidencia el divorcio entre lo que los teóricos dicen y lo que los músicos hacen, divorcio que a quienes somos juez y parte de esta discusión nos resulta especialmente conflictivo. Ultimadamente, ¿qué necesidad tenemos de cuestionar en la teoría lo que hacemos en la práctica, o de buscar realidades que probablemente no existan ni requieran existir para que la teoría se sostenga –se siga sosteniendo– en su propio discurso autorreferencial?

Si a pesar de tal cuestionamiento optáramos por mantenernos necios en nuestra intención, tendríamos que reconocer al menos dos cosas: que el ruido, para ser un verdadero agente de transgresión, tendría que remover los aparatos de producción y no contentarse con aceptar dócilmente las reglas del mercado; y que a pesar de que la mayoría de los ruidistas mexicanos no se encuentran de momento trabajando en esta dirección, sigue habiendo un potencial disruptivo que históricamente ha sido asignado a las prácticas del ruido, y que quizás encuentre su tiempo, en un futuro no lejano, para remover las capas y molestar, no sin cierto grado de violencia, a algún vecino descuidado.

Violento ruido

Uno de los escándalos artísticos más emblemáticos de inicios del siglo XXI surge de las declaraciones que el compositor alemán Karlheinz Stockhausen hiciera respecto al derrumbe de las Torres Gemelas. En una conferencia de prensa que servía de telón a una serie de conciertos de su música en Hamburgo, apenas unos días después de aquel histórico 11 de Septiembre, los espectadores pasaron de la admiración a la curiosidad, a la incredulidad y finalmente al repudio, mientras Stockhausen afirmaba que aquel evento había sido "la mayor obra de arte que jamás haya existido", agregando que "lo que ocurrió mentalmente, ese salto hacia afuera de la seguridad, de aquello que damos por sentado, de la vida misma, esto también pasa lenta, lentamente, en el arte". "He usado palabras que no utilizo jamás porque son demasiado monstruosas", confiesa el compositor, para después rematar aseverando que "algunos artistas intentan cruzar las fronteras de lo posible, de lo que puede ser pensado, con la intención de que despertemos y nos entreguemos a un mundo nuevo".[1]

Aunque las declaraciones de Stockhausen horrorizaron al público -provocando la cancelación inmediata de los conciertos en hamburgo, así como una hola de censuras y críticas en todo el mundo-, no son ajenas a lo que muchos artistas pensaron en silencio, a lo que muchos han pensado cuando cuestionan la relación del arte con la violencia.

¿Hasta dónde llegar cuando hablamos de violencia en el arte? ¿cuáles son los límites -las fronteras de lo posible- que no debemos traspasar, so pena de caer en el horror de lo indecible?

He aquí uno de los problemas fundamentales del ruido.

Desde que los manifiestos futuristas trazaron su entrada "oficial" en el mundo del arte, el ruido ha estado estrechamente relacionado con la violencia. Para algunos pensadores, esta relación es un síntoma de la decadencia de un siglo mortífero, mientras que para otros es la señal esperanzadora de un cambio necesario. Walter Benjamin, por ejemplo, se refería a los futuristas como aquellos que, al encontrar fascinación en los ruidos de la guerra, habían alcanzado un grado de auto-alienación que les permitía "vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden".[2]

---

[1] Karleinz Stockhausen, citado en: Christian Hänggi, "Stockhausen at Ground Zero". *Fillip Magazine*, 15 (2011), s/p.

[2] Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. (México: Itaca, 2003), 99.

Jacques Attali, en cambio, considera que "no ocurre nada esencial en donde el ruido no esté presente".[3] El ruido, para él, es ciertamente un factor de violencia en la medida en que derrumba los órdenes establecidos para inaugurar la posibilidad de nuevos órdenes.

¿Violencia necesaria? Violencia inevitable.

Violento ruido que en un sistema capitalista de repetición, explotación y discriminación social, anuncia "exigencias de autonomía cultural, reivindicaciones de diferencias o de marginalidad".[4] De modo que, frente al ruido horrorizante de la destrucción masiva, se deja escuchar lo que Benjamin denominara violencia revolucionaria: irrupción que combate la banalización del horror, que cuestiona los mecanismos de legitimación de un poder que cambia todo el tiempo de rostro. Destrucción regeneradora, demolición del aparato que destruye la vida.

Pues la violencia del ruido no se limita a la destrucción material, al golpe físico que ensordece y mutila. "Hay tantas muertes como teologías",[5] decía Mario Benedetti, lo que nos lleva a recordar que la primera destrucción necesaria es siempre la que renueva la muerte de Dios.

¿Pero qué hacer cuando Dios ya no está entre nosotros?

ZANG-TUMB-TUUUMB
DADA-DADA-DADA
ULULAYU-ULAYU-AYU-YU

...fueron en su momento dioses asesinados.

El becerro de Aarón fue la muerte del Dios que se esculpiera en las tablas de Moisés.

Tal vez lo que nos toque hacer ahora es fundir nuestras alhajas y esculpir, con nuestro ruido, un nuevo tótem cuyas tripas constituyan nuestro nuevo Tabú: el pretexto para un castigo renovado.

Hace falta un nuevo borrego dorado...
que sólo después podrá ser sacrificado.

---

[3] Jacques Attali, *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música.* (México: S. XXI, 2011), 11.
[4] Attali, 11.
[5] Mario Benedetti, "A ras de sueño", en *Antología Poética* (Buenos Aires: Ed. Sudamericana), 85.



TRES

La antigua concepción del ruido era creer en la libertad, la nueva concepción del Ruido es alcanzar al libertad.

(Mattin, onceava tesis sobre ruido).

El proceso de identidad que se genera cuando la gente está haciendo Ruido debe ser constantemente rechazado. Ser un "Ruidero" es aún más patético que ser un "músico".

Mattin, octava tesis sobre ruido.

¿Qué es una escena del ruido?

"En muchos casos se sigue confundiendo el género 'noise' con las prácticas que incorporan el ruido" (Rolando Hernández).

¿Es igual hablar de noise que hablar de ruido? ¿Quién define las etiquetas y quién las pega en cuáles frentes?, ¿y a qué costo?

"Se generaliza el uso de las etiquetas 'ruido', 'ruidismo' y 'noise'" (Rogelio Sosa), y nadie sabe bien a bien a qué se está refiriendo.

¿Qué es una escena musical?

¿Es acaso las personas que se juntan a hacer música en conjunto?

¿Son acaso los recintos en los que la música suena, las instituciones, los bares, los foros y las salas de concierto que cobijan a los músicos?

¿Es también el público... en caso de haberlo?

¿Es también la trabajadora que por la mañana recoge las colillas de cigarros, las botellas vacías?; ¿o acaso el policía brutal, patriarcal e incomprendido cuya máxima tarea es cuidar que nadie fume abiertamente marihuana?

¿Es la escena musical un conjunto de códigos, un lenguaje, una ideología?

(¿Es posible todavía hablar de ideología musical sin pecar, pecar, pecar de ingenuidad o de incoherencia?)

¿Es un conjunto de reconocimientos y legitimaciones sociales?, ¿es un repertorio?, ¿una contradicción?, ¿una falta o excedencia de fe?

¿Es la escena musical una marca de lap-top, un sistema operativo, un software complicado o un modelo de guitarra?; ¿un modelo zapatos?

Fantasía



Imagen 7,
Balísticos Rutilantes.

En México existe una rica escena de música experimental que muchas veces es también un espacio para el ruido:
una escena noise, algunos consideran, que se manifiesta en decenas de festivales, conciertos, ciclos y grabaciones, y esto no sólo en la ciudad capital, sino también en ciudades provinciales como Guanajuato, Querétaro y Morelia.

Tal como sugiere Emanuel Ontiveros: "cada vez hay más personas interesadas, y me refiero tanto a ruidistas e improvisadores como al público, para ir a escuchar sesiones de este tipo".

¿Es el ruido, todavía, un guiño a la marginalidad, la diferencia, la independencia y el deseo? ¿Quién puede decir en este país que hace ruido de manera independiente?

¿Hay quien pueda romper las cadenas del dinero, de la legitimidad, del gobierno y su injusticia, de la empresa y su inequidad, del soberbio reconocimiento que buscamos en el otro, el inferior, el sólo-escucha y el silenciado? ¿Y a quién le importa realmente todo esto?

“El ruido como tendencia y estética, evade tanto el mercado como las instituciones” (Iván Naranjo).

“No creo en el ruido como espacio para la resistencia... apuesto más por el silencio como practica de irrupción y resistencia” (Gudinni Cortina).



Imagen 8,

¿Es la escena musical un gesto imperceptible que, de tan fino y exquisito, sólo puede ser reconocido por los hijos de Jacob, o los de Abraham... o por los hijos mismísimos del diablo?

¿Es igual hablar de música experimental que hablar de ruido?

“El ruido es tan parte del universo sonoro como lo es el sonido armónico” (Rogelio Sosa).

“La música experimental engloba al noise, así que todos entran en el mismo saco” (Asael, de Balísticos Rutilantes).

“No hay una intención, es sólo una materia prima para trabajar como cualquier otro sonido” (Paúl León).

La música y el noise son dos maneras de nombrar una misma incertidumbre.

Finalmente, “para quien tiene miedo todo es ruido”. (Paúl León).

La escena noise en México es ciertamente diversa, pero a pesar de su diversidad existe, de acuerdo con Axel Muñoz, “una comunidad que activamente explora, redefine, evoluciona, improvisa y expresa los sonidos que más les apasionan”.

Desde instituciones como el Centro de Cultura Digital, hasta ciclos organizados de manera autogestiva, como es el caso de Volta, el ruido y la experimentación tienen un lugar importante en México.

Al respecto, menciona Juan José Rivas: "ya en ocasiones anteriores me había referido a la situación actual como un 'caldo de cultivo' en donde emitir un juicio de valor resulta imposible y sólo la historia y la calidad de las propuestas harán, una vez más, el trabajo de tamizar este cultivo".

"El ruido como práctica política ha sido tomada desde hace mucho tiempo por los medios de comunicación, el gobierno entre otras instituciones como práctica cotidiana... el ruido no está de nuestro lado" (Rolando Hernández).

Al menos no del lado de quienes viven en carne la propia la injusticia y el despojo. Por cada uno de nuestros ruidos, existen 1000 gritos que suenan, cada uno, más fuerte que nuestra máxima distorsión.

¿No vemos acaso que la escena ruidista es un coto de poder centralizado, patriarcal, elitista y excluyente?; ¿no vemos cómo grandes cantidades de recursos públicos se entregan al solipsismo, al narcisismo de las "altas esferas culturales" que para colmo se jactan de ser revolucionarias?

Pero, ¿"debemos seguir llamando ruidos a esos sonidos ahora que están más que comprendidos y dentro del contexto de la música?...creo que es un grave problema el englobar a todas las distintas corrientes de música que existen en México que utilizan sonidos, estructuras, formas de comunicación distintas a las no tan establecidas como 'ruido', y tenemos el mismo problema al hablar del término 'experimental'" (Rolando Hernández) .

Hace falta remover las categorías, renunciar a las etiquetas, romper con las fronteras que las escenas y los nombres establecen.



Imagen 9, Laptop ruidista

```
La capacidad de hacer ruido
está disponible para todos,
pero el potencial
revolucionario del Ruido se
encuentra sólo en aquéllos
que pretenden disturbar la
forma cómoda de concebir el
ruido.

(Mattin, tercera tesis
sobre ruido).
```

No obstante, hay quienes consideran que el noise "es muy pobre en lo que se refiere al crecimiento en comparación con otros ámbitos artísticos" (Ricardo Durán), y que "las instituciones no están acostumbradas al discurso del ruido como música", siendo que "les molesta escuchar algo a lo que no están acostumbradas" (Tho mas Sánchez).

¿A quién hacemos caso en este debate? ¿Es necesario tomar una postura para hacer una valoración realista de la potencia y las limitantes de la escena ruidista mexicana ?

En ánimo de comprender la complejidad de esta problemática, hemos de apostar por el reconocimiento, y no por la evasión, de las contradicciones que inevitablemente surgen en este terreno.

Ximena, de Balísticos Rutilantes, nos dice que “el ruido en términos estéticos es la fórmula de la no-fórmula pero, aun así, fórmula". Pero ¿la fórmula de qué?

Acaso valga más no preguntar...

Simplemente escuchemos el silencio.

Simplemente escuchemos la estridencia.

Los oídos no tienen párpados, pero son capaces de apuntar (aunque no sirva de nada) hacia lados opuestos.

Pues esto no se trata de una relación dialéctica, sino acaso de una tibia trinidad en la que el hombre, el dios y el diablo se pelean por no quedarse con la "papa caliente".

Se trata de un juego de niños. De una tímida blasfemia. De un continuo regresar a esa máxima que el norte trajo a los sureños.

Un triste orientalismo. Una escucha imaginando que comprende el silencio.

Palabras sabias, cómodas y desgastadas que miran pasar el río, con todos los presocráticos ahogados.

Crédula contemplación que cada año y medio compra nuevos monitores, y se dispone a comenzar nuevamente su concierto.

Al final de cuentas, más allá de tomar partido por la defensa o la desacreditación de la escena musical y las instituciones culturales, lo que nos importa más es destacar la potencia estética del ruido. Y en esto seguimos a Iván Naranjo:

“El ruido es capaz de provocar una escucha activa, contemplativa, dinámica; es capaz de detonar imágenes sonoras en la mente y de provocar la reflexión en los terrenos estéticos y políticos. El escucha puede enfocarse en la superficie o intentar traspasarla, puede rastrear fuerzas y detectar pequeñas solidificaciones, escapes del caos. O puede dejar la escucha atenta y responder con catarsis, involucrando quizás al cuerpo entero”.

Imagen 10, colectivo Rorschach 3





Fuga

Al escuchar a quienes se dedican a hacer ruido en México, queda claro que hablar de una escena ruidista no tiene mucho sentido, al menos en este país. Más allá de que existan referentes comunes, formas compartidas de pensar algunos aspectos de la música y el sonido, el ruido puede cobrar tantos sentidos y connotaciones que ni siquiera podemos generalizar su asociación con el ruidismo futurista o con el japanoise.

ROLANDO HERNÁNDEZ: Puedo hablar de muchas maneras. Puedo empezar a decir cómo llegué a esto, cómo llegué a estar sentado tomándome un pulque aquí. Porque para mí esto tiene que ver no solamente con la música sino con cómo cambió mi relación con mi propia vida a partir de abrir los oídos a otras cosas. Yo empecé a estudiar en el conservatorio, donde estuve entre dos y tres meses, y después estudié cinco meses guitarra clásica en la Superior. Después, cuando conozco a Emilio, empiezo a utilizar toda esta onda de "técnicas extendidas". Después conozco a Fer Vigueras y empiezo a ir a su taller. Esto me marcó muy fuerte, no porque estuviera con alguien que era

CARMINA ESCOBAR: Una de las primeras experiencias determinantes que recuerdo en torno al ruido fue escuchar a Juan Pablo Villa hacer ruidos con la voz, que a mis mozos 16 años me parecieron increíbles e inhumanos. A la larga vas descubriendo que esos sonido son los más humanos. Otra de las experiencias fue trabajar con Fer Vigueras, quien me introdujo a los pedales. Esto me llevó a explorar la voz y sus extensiones a través de medios análogos, digitales y la amplificación. Escuchar a personajes como Maryanne Amacher, Demetrio Stratos, Diamanda Galas, Ikue Mori, Toshimaro Nakamura, Sashiko M, Otomo Yoshihide, Kevin Drum, Scott Cazan y Juanjo Rivas, fueron experiencias musicales fuertes las cuales me han atraído a esta explorar el sonido.

SERGIO SÁNCHEZ: En un principio mi acercamiento fue muy ingenuo, no era precisamente el más purista o delineado. Pero hacia 1999 empecé a escuchar mucho hard rock, música que se salía de la norma, y tenía amigos que estaban interesados en lo mismo. Y fue hacia a finales de los noventas que empecé a escuchar música industrial. Hacia 2000 ya tenía en mente hacer algo más ruidista, y hacía 2004 empezamos a trabajar juntos un grupo de amigos que terminamos haciendo lo que vendría siendo Ruido Horrible, por un lado, y por el otro, Amniosis. Y yo empecé a cerrar más como mi eje temático de lo que yo estaba haciendo, quería acercarlo más al noise, más, más. Y tuvimos ahí una especie de rompimiento; para evitar que fuese tan dramático este rompimiento, yo generé Los Heraldos Negros para que fuera un proyecto más claramente dedicado al noise, al ruidismo y a cierto tipo de experimentación. A mí me parece que habría que delimitar qué es noise, que creo que se contrapone con otros términos como ruidismo.

(R.H.) parte de la escena, sino porque éramos ocho personas y yo era la única que había estudiado música, que tenía una noción de música en el sentido teórico o académico. Era tan variado el espacio que estaba el intendente de la escuela, estaba un chico que era artista visual, y un señor ya mayor que estaba estudiando un doctorado en no recuerdo qué. Terminabas de tocar y hasta los veías con otros ojos. Hay esta cosa como de comunicación más allá del lenguaje: sí se puede llegar a esto. Ahí fue comencé a dejar de utilizar el instrumento -mi instrumento-, en parte porque yo quería estar en este espacio donde nadie te va a decir si estás bien o estás mal, si con esto se puede o no hacer música. Hace poco pensaba que podría dejar de hacer (la escucha como instrumento). Hay un hacer al escuchar, no es que sea algo pasivo, y para mí ahora es importante eso, mostrar que no necesitas saber música sino que necesitas saber o querer escuchar.

Frente a esta circunstancia, podríamos decir que este capítulo es un excedente que no debió existir, que por tratar de un objeto tan fantasmagórico e inasible sale simplemente sobrando.

(C.E.) Pero creo que la fundamental experiencia ha sido nacer, crecer, vivir en la Ciudad de México. Puro ruido noche y día. En términos objetivos el ruido lo entiendo esencialmente como un sonido complejo. La accesibilidad, en sus mecanismos de producción y reproducción, a materiales (sean o no de residuo), tecnologías y el movimiento de hazlo tú mismo genera la posibilidad de espacios para la exploración de este sonido complejo y es ahí donde radica la relación a una "escena" de música mexicana en esa asequible aproximación a la exploración del sonido y la no mercantilización del mismo. Lo que conlleva a la vez ideologías, conceptualizaciones sociales y estéticas particulares con respecto al ruido.

(S.S.) Yo entiendo el noise como lo que se empezó a generar hacia principios de los ochenta, finales de los setentas y que tuvo su punto más alto con los japoneses en los noventas. El ruido, en cambio, se puede entender como muchas cosas y es un término un poquito peligroso. ¿Qué es ruido? Pues ruido sería como cualquier cosa que te desagrada, en términos estéticos, musicales y sonoros. Ruido es un aspecto demasiado amplio como para poder delimitarse. Ruidismo yo lo entiendo ya como algo que refiere a lo que empezó a hacer Russolo a principios del siglo XX y que se trata de un estudio artístico social, pero con un eje fundamental en lo artístico. Me parece que ese es la gran diferencia con el noise. Ruido en sí es una palabra, es como decir 'sonido' o 'música', y todo mundo la puede utilizar. Hace poco hicieron un artículo en 'Noisy' donde decían que no entendían por qué carajos estaba haciendo lo que estaba haciendo, que básicamente la existencia de mi disquera y de la música, o lo que sea que estoy haciendo, es totalmente cuestionable.

(R.H.) Saber que no necesitas nada para escuchar. Hay en ello un poco de esto que decía Lucius Burkhardt, de que lo verdaderamente importante no está en lo que vemos sino en lo invisible, en lo que está alrededor de ello, y para mí eso es algo muy claro. El modelo jerárquico afecta mucho, me afectó mucho a mí, porque yo quería tocar en algún momento y no podía, yo no tenía acceso. Obviamente yo era más joven que todos los que estaban a mi alrededor, no tenía experiencia. ¿Pero entonces de qué se trataba? Para mí nunca ha sido importante tener un nombre o ser reconocido en un aspecto institucional. Yo nunca he pensado en tener una beca. A mí lo que en realidad me interesa es cómo podemos crear nuestro propio espacio, cómo podemos relacionarnos de una manera en la que importe solamente el hecho de estar juntos, de tocar, de escuchar. Sé que suena romántico, porque todos necesitan comer, y para muchas personas el estar pidiendo becas, pidiendo esto y aquello, se vuelve una forma de vida, pero también se vuelve una forma de mafia.

Sin embargo, y aún cuando a un nivel las prácticas del ruido son acaso un matiz de prácticas variadas como la improvisación, la electroacústica y el arte sonoro (cada una de aquéllas abordadas en los otros tres capítulos de este libro), hay otro nivel en el que el ruido y el noise, con sus variadas definiciones, son conceptos detonantes de preguntas, actitudes y formas de producción que desbordan los ámbitos de las prácticas anteriores.

(C.E.) Definir una “escena de ruido” o “noise” como un género de música con características específicas como tal es conflictivo para mi conceptualmente. Haciendo referencia a Jacques Attali, el ruido se encuentra adelante de todo, es profético, una interferencia que genera un cambio, por lo tanto irreductible a una forma determinada o a un movimiento singular.

(S.S.) Hasta ha habido situaciones en las cuales me encuentro con gente que no me imaginaba moviendo la cabeza como loco. Ha habido una anécdota súper chistosa de Amniosis presentando en el Ex Teresa con puros tubos y fierros, haciendo ruido industrial, y había gente que se tapaba las orejas y se preguntaba qué era eso, mientras algunos viejitos estaban diciendo que por qué le llamábamos ruido horrible si estaba bien bonito. Entonces pasan todo tipo de cosas, como es algo que no es muy cercano a la gente, al gran público, todavía puede llegar a haber cierta sorpresa, aunque a últimos fechas ya hay público informado, las respuestas se vuelven más cerradas, más obvias: “estuvo bueno”, “no estuvo bueno”, “no me gustó”; se trata de una noción sensorial propiamente y de repente afecta no sólo al aparato auditivo o a la vista, se trata de tocar con volumen, de tocar una serie de fibras que no necesariamente provocan respuestas agradables, sino que muchas veces son cosas que te sofocan, que te asfixian, cosas que te hacen sentir mal, entonc es las respuestas tienen mucho que ver con el cuerpo, con el espacio,

(R.H.) En estos últimos años lo único que me molestaba es que habiendo pocos espacios sólo toquen cinco personas o seis. En México aún no existe un lugar que le dé oportunidad a las personas simplemente para expresarse, sin que nadie las controle. Y bueno, creo que eso también es parte de lo que me gusta de mi trabajo: intentar, dentro de mis posibilidades, buscar la forma de crear espacios en los que las jerarquías no existan. Si tú tienes un lugar que es tu casa, puedes mutar el espacio, volverlo un lugar para mostrar las cosas que haces, para invitar a gente, para relacionarte socialmente, y para mí es ahí donde está lo importante. No en la eterna discusión sobre qué es el sonido (¿al final, qué importa el saber qué son las cosas?) A veces siento que pienso demasiado las cosas, siento que a veces me esfuerzo demasiado y, en realidad, la realidad siempre te come en algún momento. Yo no siento que pertenezca a una escuela de noise, ni que sea ruidero, en el sentido de que no es lo único que me interesa.

(C.E.) A la vez el ruido, entendido como material, en su complejidad no es un elemento de precisión y es adoptado por varios géneros como el rock, el pop, así como la música académica y las distintas formas de improvisación. Es en esta pluralidad donde para mí existe el ruido.

Desde el hecho simple y predecible de subir excesivamente el volumen, utilizar frecuencias extremas y distorsionar las señales hasta hacerlas irreconocibles, hasta la concepción del ruido como sonido incomunicante, como residuo o error y transgresión del orden establecido, existen puntos de convergencia a los que vuelven nuestros (no)ruidistas de manera recurrente. Puntos contradictorios. Discursos que no siempre saben cómo reflejarse en las prácticas, y prácticas que fallan ante toda intención de ser verbalizadas en discursos estables.

(S.S.) y muchas veces son incontrolables, y eso es lo que más me gusta, cuando alguien no tiene una respuesta típica. Cuando un performer me hace olvidarme de qué está haciendo, me hace concentrarme en el sonido, me hace perderme, no poder articular, creo eso es lo que yo más disfruto y me gusta regresar a ese tipo de estados, lo primigenio, lo de los sentidos, eso me gusta. No me gusta mucho hablar de subversión. Hubo una vez que en el Ex Teresa presenté un video que ilustraba un poquito esta cuestión de el narcoterrorismo y de la violencia y cuando yo lo estaba haciendo, me resultó muy desagradable. Yo sé que hay gente a la que le gusta ver este tipo de cosas, y le gusta estar metido en eso, y le gusta este morbo, pero a mi realmente me desagrada. Hice una edición de modo que se alcanzaran a ver las cosas pero que no fuesen explicitas y creo que sí quedó ahí y que mucha gente que lo vio lo pudo sentir. Eso es lo que más me gusta, cuando uno no tiene que explicar una posición pero la deja abierta a interpretación y la hace reflexionar. Eso me agrada más que tener que explicar si hay subversión en lo que hago o no.

Pero si algo queda claro con este ejercicio, es que el problema de la contradicción, de la falta de congruencia entre prácticas y discursos, no es uno que preocupe demasiado a nuestros protagonistas.

Pues no son ellos el investigador obsesionado con definir lo innombrable, con explicar aquello que se desarrolla en el límite de la racionalidad, la lógica y el lenguaje.

(R.H.) Yo siempre divido lo que hago entre las cosas que suenan y las cosas que no suenan. A veces el ruido está entre las que no suenan, en el sentido de que el ruido es cerrar puertas a la comunicación, es tener algo y decidir -o no decidir- qué es lo que quieres cerrar al momento en que estás haciendo las cosas. Para mí el ruido puede significar muchas cosas, y no solamente intensidad, volumen alto; el ruido va más allá de eso, tiene que ver con un sentido de comunicación: qué son las cosas que puedes o no escuchar. Hay cosas que yo decido que no quiero mostrar, pero hay otras de las que no soy consciente y sin embargo a veces se abren. En el noise -como género- siempre hay un pensamiento claro de como va a sonar, de esta masa sonora muy fuerte, y siempre se preocupan mucho por esta idea del equipo de sonido.

(C.E.) El ruido es un elemento sonoro intrínseco a la actividad y movimiento somático del cuerpo. Mi voz es mi instrumento primordial. Mi voz es a la vez cuerpo. Un cuerpo cuya mecánica es capaz de producir una gama múltiple de sonidos complejos. A la vez el acto de escuchar es una experiencia material que ocurre en la totalidad corporal. El sonido se escucha con el cuerpo, se siente en los huesos. Es en esta corporeidad, en esta experiencia física del ser, donde se enfoca mi práctica y exploración sonora en relación al ruido. Si hay una constante en mi trabajo creo que es provocar en quien escucha y en mí una experiencia física.

(S.S.) Hay mucho trucos, muchos efectos que se pueden llegar a utilizar para provocar ciertas reacciones. El año pasado fui a una gira en Europa y me pasó un accidente, se me olvidó prender el equipo principal, yo estaba tocando con el puro subwoofer, únicamente estaban saliendo las frecuencias más graves y me aventé la mitad del set así, y me encantó, era algo que yo no estaba esperando hacer y ahí estaba mi amigo Galarreta, y me dijo: “oye, lo que estabas haciendo estaba buenísimo”, y yo dije “sí pero no lo había planeado, fue un accidente”. Hay varios gestos, frecuencias muy altas, sobre todo feedback, o frecuencias casi inaudibles que provocan reacciones muy fuertes en la gente, porque es cambiar totalmente el ambiente, el espacio, eso puede pasar. Juan José Rivas, Rogelio Sosa, Manrico, Israel Martínez, son gente que ya conoce perfectamente bien su juego y saben lo que están haciendo cuando están ejecutando. Pero hay toda otra generación que aún no está tan cimentada, tan estable, pero que creo que también dominan muy bien lo que están haciendo.

(R.H.) En cambio a mí cada vez me importa más el objeto, me importa la escucha, y por eso sé que no siempre vas a escuchar las mismas cosas, que yo no siempre quiero escuchar el mismo volumen. En ese sentido yo no espero nada del sonido. Cada vez que trabajo, cada vez que toco, trato de vaciar los conceptos, el pensamiento de lo que es el ruido. Últimamente pienso en que cuando escucho, y estoy consciente de que escucho, entonces puedo tocar encima de esa escucha. Si estamos conscientes de que el sonido puede incidir y puede cambiar toda la estructura y puede cambiar el espacio en el que estás, ¿por qué no hacerlo, si eres consciente de ello y sabes que la gente está consciente de que hay una memoria atrás?

Si algún sentido tiene el ruido, éste no ha de comprenderse desde palabras elocuentes sino desde la música que emana de los instrumentos, las computadoras y las voces que llenan el espacio y hacen vibrar el cuerpo.

Porque es en el cuerpo donde el ruido encuentra un lugar de enunciación. Es ahí donde raspa la garganta, donde las manos dejan de responder a una mente controladora y se entregan sin resistencia a la intuición.

Si haces ruido se espera que alguien más lo escuche, lo cual significa que el ruido es una actividad social.

(Mattin, segunda tesis sobre ruido)

(C.E.) En lo personal yo, como mujer que hace ruido, no me sitúo en oposición a lo masculino. No me reconozco bajo la insignia de "mujer ruidosa". Soy un músico. Las distinciones de género provocan un ostracismo, una separación entre ellos y ellas que en consecuencia genera una serie expectativas sonoras/estéticas que refieren a ideas de feminidad y masculinidad que no comparto.

(S.S.) Yo creo que hay gente muy buena en México. Hay una escena de la experimentación que es enorme, gigantesca, probablemente tan grande como las escenas más grandes del mundo. Pero en el ruidismo, en lo que se centra en el ruidismo, es bien poquita la gente. Quizás haya veinte o treinta performers como tal, y hay algunos que se acercan. Es un poquito limitado referir a una escena del noise como tal. Creo que es mejor entre menos se defina. Creo que es mejor como está. Mejor mientras se siga manteniendo esta independencia y el ímpetu y las ganas de hacer las cosas. Me gustaría que hubiera registros, que no fuera como el rock o la música subterránea en México, que no tienen documentos y que están perdidos en las memorias y recuerdos de unos cuantos que tuvieron la fortuna de estar ahí. Me gustaría que no fuera algo efímero. Sí: me gustaría que hubiera documentación, pero me gustaría que fuera una documentación legítima. No me gusta cuando los artistas queremos documentar lo que hacemos para decir que somos muy importantes, que lo nuestro difiere de lo que los demás están haciendo.

(R.H.) Al momento de hacer ruido se está abriendo como otro espacio. Es como cuando sales de un espacio y entras a otro más grande, ¿o no? Eso es el ruido: la falsa ilusión de salir. Una vez hice un concierto en Zurich, y al momento de estar ahí sentía mi cuerpo recorrer todo el espacio. Me sentía como si estuviera volando alrededor del lugar. Regresas otra vez y llegas a tu cuerpo. Siempre he tenido ese tipo de experiencias al momento de tocar, pero no sé qué tan ruidoso sea eso. Siempre hay experiencias corporales raras. Cuando hice la pieza de los dedos, en el Ex-Teresa, toda la visión se me empezó a ir para acá, y yo no la podía controlar, pero sabía que no me podía malviajar porque estaba en pleno concierto.



(C.E.) Sin embargo creo que es fundamental y necesario enfatizar la presencia de mujeres en ámbitos de experimentación, sea cual sea la forma de ésta. Es un hecho que, consciente o inconscientemente, estos espacios forman parte de una tradición patriarcal no inclusiva, el eterno sausage fest.

(S.S.) Me interesa cuando gente que no conozco está filmando o está grabando, o haciendo una entrevista, y tienen preguntas sin pertenecer necesariamente a algún medio. Hace un tiempo un chico llegó y comenzó a preguntarme cosas, y nos quedamos hablando un ratísimo. Me gustaría que existiera más este tipo de acercamientos donde hay un interés real, y no uno con el cual esté buscando posicionarme.

Es tal vez por eso que para muchas de las prácticas y estéticas que se asocian a este concepto, el ruido se relaciona con la inclusión, con la ampliación de las posibilidades expresivas y con la transgresión de los límites dados por el campo de la razón que en la música se manifiesta a través del orden y la estructura. De ahí que quienes se asumen a sí mismos como artesanos mexicanos del ruido adopten esta búsqueda por la ampliación de las fronteras, por el cuestionamiento activo y disruptivo de los límites sensoriales.

Y es que quizás el potencial disruptivo del ruido no radique en una forma particular de tratar el sonido, sino en una actitud de oposición (consciente o no) a la manera convencional de hacer vibrar el cuerpo. Actitud opositora que no necesariamente se traduce en prácticas de disidencia, y que no connota necesariamente formas distintas de producción musical; pero que en su mera enunciación nos habla de un deseo por cambiar el modus operandi y dejar pasar nuevas vibraciones a través de nuestro ser.

El cuerpo que habito

Seducir sugiere un encantamiento; para seducir hay que entrar al cuerpo. Primero a través de los sentidos; luego, infringir las fronteras de lo físico para relacionarse con las sensaciones. El encantamiento puede ser tan mayúsculo que un estímulo puede desplegar en un individuo la percepción de su inmediatez en dos dimensiones: la real y la que recrea en su imaginación a partir de esa incitación. Bajo la premisa del filósofo Arturo Rico, quien señala que “en nuestro pensar hay un nivel de la experiencia y de la reflexión personales donde se configura un cronotopo privado, de uso exclusivo e inaccesible para los demás, a no ser que decidamos compartirlo voluntariamente a través de alguno de los medios de expresión”[1] es como nace el pensamiento de este oyente seducido que piensa en el ruido como un motor encendido que repercute en su cuerpo. Es en ese “pensar solitario y silencioso”[2] donde se reconstruye el pensamiento de lo escuchado; a veces siguiendo la pauta del silencio o en voz baja, a veces con el volumen sosegado de las palabras que insinúan, otras veces con el grito que anima el ruido. Es también en esa solitud donde se escuchan los ecos del diálogo compartido con los otros, con los creadores, con los artistas, con los hombres que hacen, con los hombres que sienten, con los hombres que vibran, con los que tienen oídos y para los cuales ha sido creado este espacio. Los involucrados aquí tenemos, ahora, la inaudita palabra del escucha.

El medio para vincular al cuerpo con las sensaciones surge a propósito de la escucha del ruido. Es éste el momento en que lo social arroja a lo personal la pregunta de qué tanto debo esforzarme para entenderme con el ruido. Pero más allá del razonamiento, hay un llamado a reconocer estados sensoriales; independientemente de quién o qué genere el ruido, hay un eje

---

[1] Arturo Rico Bovio, *Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad.* (Quito: Ediciones Abya-Yala, 1998), 93.

[2] Rico, 93.

Para algunos, este territorio se define en términos de potencia subjetiva, de determinación del yo, de capacidad para ocupar

Hablar de cuerpo es de alguna forma hablar de territorio.

un lugar en el espacio. Pero existen también quienes entienden el cuerpo desde una dimensión socio-productiva que no se puede reducir al individuo, pues el individuo vive y produce siempre en sociedad.

articulador sonoro que como escucha me involucra con el escenario en donde el ruido se ejecuta. Ahí se produce una estructura triádica con la causa, el medio y la consecuencia. La percepción conecta lo corpóreo con la espacialidad, lo externo vulnera a lo interno y es entonces cuando percibo mi cuerpo. Un cuerpo que conformado de lo biológico y lo espiritual, lo intelectual y lo emocional, responde a la invasión del estruendo.

Las revelaciones sobre la relación de cuerpo y ruido son tan disímbolas como el carácter, la personalidad, la historia, los deseos y otras más razones del escucha y del artista sonoro. Una de esas declaraciones llegó a mi oído por parte de Axel Muñoz, "3am", quien dice que cuando su cuerpo registra lo que él mismo produce en el escenario hay una sacudida a la conciencia, una afirmación de su propia piel, pues “es en la piel donde se traduce el ruido”, es ahí donde sienten las vibraciones del ruido, donde se siente absolutamente todo, inclusive las frecuencias graves en los pies. “Hay un desprendimiento a la propia piel que te lleva a estados de meditación”.[1]

De ese modo van conciliándose nuevos sentires en la conciencia del escucha. Uno deja de ser lo que era antes de sentir el ruido; a partir de ese momento surgen fantasías, anhelos, deseos y hastíos que habitan el cuerpo del escucha. Ya no es obligada la explicación; en dado caso, la demanda es la provocación. El desafío, ahora, reclama todos los sentidos, apelando a una correspondencia entre quien produce y quien recibe el ruido. Porque durante una presentación de noise puede surgir una vacilación ante la sorpresa de lo que se ve y una extrañeza de lo que se oye. Un cuerpo en total entrega al acto de escucha puede desconcertarse con la cercanía de otro cuerpo que utiliza su propia voz para crear, pero también puede unirse a él haciendo propias las manifestaciones vocales del otro. Aquél puede sentir y experimentar a partir de la escucha de este. Su libre voluntad

[3] Axel Muñoz, "3am", conversación personal.

-y viceversa. (Mattin, séptima tesis sobre ruido)

le permite imitarlo en la imaginación, y en ese terreno puede oler el aliento del otro que se suma también al ruido. Puede percibir el esfuerzo que demanda un grito, el estremecimiento cuando cierra los ojos para alcanzar las notas agudas. Puede pasar sus dedos por los huesos de la columna vertebral del otro que sobresalen cuando se inclina hacia el suelo, cuando toca tierra para erigirse con un nuevo estallido gutural. Puede tocar las formas de los labios del otro que se abren para liberar la voz que dice sí, que dice no, que sólo él sabe qué dice, que no dice, labios que se cierran al final para guardar silencio. Puede sentir el exaltado apetito de su cuerpo a la espera de lo que venga, de un reto a sus sentidos. Y es posible también que se sienta angustiado por el esfuerzo que hacen los pulmones de quien se une al ruido a través de la voz. Probablemente anhele respirar todo el aire presente y soltarlo de golpe en una bocanada estruendosa; quizás quiera detener con su palma el vapor que surge tras una nota vocal y encerrarlo en su mano para soltarlo en medio del silencio.

El cuerpo consciente puede sentir y hacer todo en una comunión imaginada con el otro, pero es también capaz de entregarse a la intuición, al llamado aristotélico de oír desconociendo la fuente del sonido, de ir con los ojos abiertos reconociendo el mundo por su incomprensible lenguaje sonoro, y no por sus significados racionales. Este cuerpo, antes somnoliento, ahora despertado, tiene el afán de reencontrarse con un mundo acústico donde pulse el afecto pero también el rechazo al ruido. Donde se encuentre frente a frente con la contradicción y la incoherencia que lo habitan.

¿Cuántas veces abandonamos el cuerpo y regresamos a él en acción expedita? De todas las formas posibles de lo ruidoso, habrá una que sea la clave para extraer al cuerpo abandonado de la metódica y monótona impresión cotidiana. Como dijera el poeta argentino Santiago Kovadloff, a propósito de la poesía de José Ferreira Gullar, "el cuerpo es el sitio donde lo viviente deja

Es más importante joder las mentes de la audiencia que joderte los oídos

Y hay también quienes ven en el cuerpo una extensión de la tierra, manifestación ancestral de los vínculos humanos con la tierra, conexión con los ciclos del ser y su paso por el mundo.

presentir, del mejor modo, el enigma fascinante de su sentido. Ese sentido se manifiesta ante la percepción, como lucha: en el cuerpo palpitan, combatiéndose, las fuerzas ciegas del impulso; allí se mueven, agigantándose y retrayéndose, los resortes del instinto, los mil matices de la sensación, los muchos mecanismos del universo inconsciente".[4]

¿Y qué pasa con el cuerpo después del ruido? Una vez que se ausenta el ruido, se siente el suelo frío donde el escucha ha tendido su cuerpo durante una presentación de noise. Luego viene todo: las vibraciones del mundo, las que se escuchan y las que no, las de los seres humanos, las que surgen de los objetos animados o aquéllos sin movimiento. Después de subido el telón, hay nuevas sensaciones corporales a partir del reconocimiento reflexivo del entorno acústico.

De acuerdo con la radioasta Sol Rezza, “el sonido es una sensación fisiológica a la cual responde nuestro cerebro”.[5] Seguida de la enunciación de lo que se escucha, lo que es ya conocido establece un vinculo con el sentir del cuerpo, pero también lo que sigue estando en el ámbito del desconocimiento, de la falta de claridad y certidumbre, nos conecta con una corporalidad que se sorprende con su propio descubrimiento. A través del ruido, nuestra piel y nuestros músculos se percatan de su propia ocupación de un espacio que está fuera del dominio de la palabra, y constituye un extraño territorio social que nos conecta con el otro, con su otredad, que no es otra cosa que el reflejo de lo que nos hace ruido y de nuestro propio ruido.

Sergio Sánchez imagina el escenario donde presenta su propuesta de ruido y dice: “cuando tú lo puedes sentir quiere

---

[4] Ferreira Gullar, *Hombre común y otros poemas*. (Buenos Aires: Calicanto Editorial, 1979), 11.

[5] Sol Rezza, “El mundo es un paisaje sonoro (3 Percepciones respecto al paisaje sonoro)”, *Sonograma Magazine*, 2009, http://sonograma.org/num_04/solRezza_PaisajeSonoro.html (consultada el 6 de octubre, 2014).

decir que el público lo está sintiendo mucho más y esos son los momentos que más me gustan". A decir de Sergio, el ruido toca "una serie de fibras que no necesariamente provocan respuestas agradables, sino que muchas veces son cosas que te sofocan, que te asfixian, cosas que te hacen sentir mal, entonces las respuestas (del público) sí tienen mucho que ver con el cuerpo, con el espacio, y muchas veces son incontrolables".[6] Es así que compositores, improvisadores e intérpretes del noise tienen una mirada al otro, al que los escucha, y al que invariablemente los sitúa del otro lado del escenario.

El ruido, a través de una conexión con ese cuerpo vibrante que somos, nos remite a las regiones más oscuras de nuestro ser, a aquellas que se resbalan de las definiciones siempre insuficientes del lenguaje. A las regiones más confusas no sólo de nosotros mismos, sino también de ese cuerpo social que, aferrado a sus propias contradicciones, vive en un conflicto permanente. Violencia, resistencia y subversión, todos ellos conceptos que reflejan complejidad, se ven incluidos en el deseo de un cuerpo resonante. Pues en el sonar de las cuerdas vocales, de los dedos que recorren con intimidad el teclado, el micrófono y la mezcladora, sigue despierta la esperanza de un sonido distinto.

Hay quienes siguen preguntándose cómo se relaciona todo aquello con el sonar del mundo, con las transgresiones necesarias para hacer sonar una realidad más justa; ante la negativa del ruido a contestar a sus preguntas, prima el silencio como máximo estandarte de la escucha y la fascinación humana.

Después de bajado el telón el ruido sigue palpitando. Lo absorbo en una profunda inhalación. Y con esa aspiración me hago de este presente en el que el ruido sigue existiendo e impregna la piel del cuerpo que habito.

---

[6] Sergio Sánchez, conversación personal.

De este cuerpo que habito, que es el mío, pero a la vez la resonancia de todos los sonidos que alguna vez vibraron por las entrañas humanas.

Artistas entrevistados en este capitulo

Carmina Escobar (Ciudad de México, 1981). Cantante y artista sonora e intermedia. Ha desarrollado distintos proyectos que exploran una extensa diversidad de lenguajes sonoros tales como la música contemporánea, opera, arte sonoro, música antigua, música electroacústica, entre otros.
Sitio web: http://carminaescobar.com/

Axel Muñoz Espino "3AM" (Ciudad de México, 1989). Posproductor de cine en el proyecto "Cinema Fantasma". Improvisador, y miembro de los proyectos KONEC (con Enrique Maraver) y Beedfack (con Rolando Hernández). En palabras del artista.
Sitio web: https://vimeo.com/medicenaxel https://soundcloud.com/

Sergio Sánchez (ruido horrible) (Ciudad de México, 1977). Ruidista, improvisador con medios electrónicos, objetos sonoros, cintas, loops, samplers, guitarra acústica y eléctrica, bajo, sintetizadores, procesamiento análogo y digital.
Sitio web: https://l.facebook.com/l/

Balísticos Rutilantes - Ximena Martínez Robles, Asael Ramírez Soriano (Ciudad de México, 1992, 1984). Colectivo dedicado a la manipulación de sonidos por medio de aparatos digitales y análogos. El material publicado (física y virtualmente) por Balísticos rutilantes ha sido apoyado por los proyectos discográficos Ruido Horrible, AMP Recs., y Noxa Recs, sello peruano.
Sitio web: www.soundcloud.com/bal-sticos-

Gudinni Cortina (Ciudad de México, 1968). Artista dedicado a la exploración del "momento" frágil y vulnerable de situaciones, materiales y de sitios específicos a través de varias configuraciones.
Sitio web: www.gudinni-cortina.com, http://umbral-mx.tumblr.com/

Juan José Rivas (Ciudad de México, 1976). Artista visual y sonoro especializado en medios electrónicos. Emplea diferentes técnicas con el fin de generar un discurso basado en la traducción, el error, la obstrucción y la interferencia al interior de los lenguajes artísticos. Busca definir lo imposible, revelar lo oculto, articular lo indecible y evidenciar la verdad como una mentira institucionalizada.
Sitio web: http://www.juanjoserivas.info/

Diego Martínez (Lumen lab) (Guadalajara, 1985) Lumen lab, ha desarrollado una trayectoria dentro de la experimentación sonora y la música electrónica alternativa desde el año 2000, cuando comenzó con este proyecto a sus quince años. A partir del 2012 comenzó a realizar obras en las que parte desde el sonido hacia otras plataformas, como la instalación auditiva, campo en el que ha desarrollado obras y exposiciones recientemente. Sus proyectos investigan distintas problemáticas sociales como el negocio del agua y la migración.
Sitio web: www.dego.mx

Rorschach_3.0 (Guanajuat, 2007). Rorschach 3.0 es la fusión de dos compositores y un programador, Emmanuel Ontiveros, Paúl León Morales y Benjamín Sánchez Lengeling, respectivamente, conformado en 2007. Posteriormente, en 2012, se integran al proyecto Ricardo Durán Barney y Thomas Sánchez Lengeling. Trabajan con recursos electroacústicos, diversas fuentes sonoras e instrumentos acústicos así como en la producción digital de imágenes en tiempo real. Desde su fundación, rorschach 3.0, ha tenido una actividad continua como autores e intérpretes de obras audio-visuales.
Sitio Web: https://rorschach3punto0.

Rolando Hernández Guzmán (Ciudad de México, 1993). Su trabajo se enfoca en la búsqueda y creación de condiciones de escucha, así como en la crítica de conceptos que se utilizan usualmente en las prácticas sonoras.
Sitio web: http://umbral-mx.tumblr.com/

Iván Naranjo (Morelia, 1977) Compositor, músico experimental e improvisador ocasional.
Sitio web: www.ivan-naranjo.com